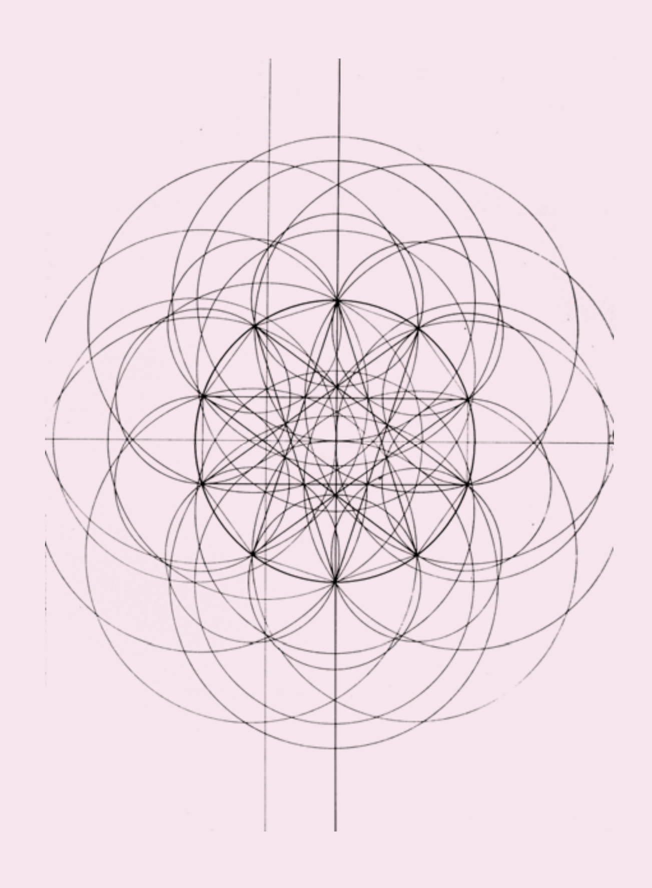
DIBUJAR, PROYECTAR (LXI)

ESCRITOS CRÍTICOS III

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-101

DIBUJAR, PROYECTAR (LXI)

ESCRITOS CRÍTICOS III

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-101

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

NUMERACIÓN

2 Área
51 Autor
09 Ordinal de cuaderno (del autor)

TEMAS

1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN
0 VARIOS

Dibujar, proyectar (LXI)
Escritos críticos III

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Almudena Gil Sancho.
CUADERNO 413.01 / 5-34-101
ISBN-13: 978-84-9728-475-2
Depósito Legal: M-22713-2013

DIBUJAR, PROYECTAR LXI
Escritos críticos III

ÍNDICE

1. La tiniebla y la luz (Acerca de Turrell) (02-02-04)

1

Hace años, por los 70, en una memorable cena, Palazuelo nos hizo asistir (a Santiago Amón y a mí) a una sesión de encantamiento. Era primavera. Estábamos en un local situado en un piso de la calle Fernández de la Hoz (Madrid) con las ventanas abiertas. Nos pidió que cerráramos los ojos y escucháramos el silencio durante un rato prolongado. Fue sorprendente. El entorno de objetos próximos se despegó de nosotros y la amplitud del vacío resonante de la ciudad se nos patentizó como una envoltura activa con dimensiones sensibles (indefinidas pero palpitantes) que se acoplaba perfectamente a la entidad volumétrica de nuestros cuerpos.
Desde aquel acontecimiento, cada vez que entro en un ámbito arquitectónico desconocido, edificio o espacio público, paso un largo rato con los ojos cerrados escuchando y sintiendo el silencio vibrante de la amplitud configurada. Como aquel extraño rey de Italo Calvino (“Un rey escucha” en “Bajo el sol jaguar“, Barcelona, 1989) que, extático en su trono y sin hacer uso de sus ojos (no se sabe si era ciego), sentía el palacio que le acogía como su propio extendido cuerpo, que no cesaba de enviarle mensajes sonoros y cutáneos capaces de informarle, con escrupulosa precisión, de la cambiante situación de su reinado.

Por aquel entonces se nos ocurrió, en sintonía con estas experiencias, utilizar la penumbra (la oscuridad) como situación pedagógica singular para hacer notar la envolvencia de la arquitectura, a partir de la resonancia ambiental en los lugares en los que, o no se quiere mirar nada o no hay nada que mirar. De esta iniciativa nacieron una pedagogía del dibujar que denominamos “Las figuras de la luz” y un entendimiento de lo arquitectónico desde sus constituyentes internas más básicas (ambientales y dimensionales) que denominamos “El grado cero de la arquitectura”.

En medio de los esfuerzos por precisar estas orientaciones didáctico-teóricas, descubrimos el trabajo de J. Turrell, que nos pareció muy próximo a nuestras permanentes inquietudes y, además, paradigmático. Conocimos a Turrell en una exposición en Madrid (La Caixa, noviembre de 1992). Allí experimentamos ciertos espacios y algunas de las células perceptivas, y accedimos a un buen catálogo lleno de información sobre el trabajo general de este autor. A partir de entonces no hemos interrumpido nuestra búsqueda de referencias. Nos fascinaron las “Wedgework series” y los “Mendota Stoppages” muy cercanos a nuestras experiencias. Después asistimos, en el P.S.1. de Queens, en el año 2001, a una sesión en la instalación Meeting de la familia “Sky spaces”. Mas tarde, desde Madrid, conversamos con él, vía satélite, acerca del Roden Crater (Madrid, Arco del año 2002).

2

El sorprendente Turrell de 1992 se ha transformado hoy en un importante referente de nuestras preocupaciones didácticas por la oscuridad y las figuras de la luz y, desde luego, de nuestras inquietudes teóricas, que pasan por la búsqueda del fundamento arquitectónico (referencial) de la arquitectura.

Con ocasión de esta exposición que presenta el IVAM, queremos ofrecer un homenaje a su figura para celebrar la enorme influencia estimulante (conmovedora) que ejerce en nuestra actividad de enseñantes de la arquitectura. Y lo hacemos en forma de pequeños escritos que se han ido redactando con ocasión de diversas reflexiones en las que no hemos podido dejar de evocar su trabajo.

3

Turrell es un inventor de recintos que son trampas donde se atrapa la luz en el seno de la oscuridad o la penumbra. Configura lugares radicales dentro de los cuales, sin nada que hacer y con poco o nada que mirar, se provoca un acomodo situacional (cognito y perceptivo) del espectador, que desencadena en él una actividad fenoménico-metafórica excepcional.

Es ocioso conjeturar como pudo Turrell empezar su serie de arquitecturas para la penumbra pero, iniciado el proceso, basado en la experimentación de los límites de la percepción visual, todo su trabajo se nos antoja como un obsesivo (recurrente) empeño por radicalizar la extrañeza. Lugares como madrigueras, o como cuartos con rendijas por donde penetra la luz de la noche. Habitáculos cerrados, en penumbra, donde la luz tenue reflejada se deja sentir como autónoma. Y celdas donde la atmósfera uniforme (oscura o con cierta claridad) provoca el invento de la luz envolvente (Campos Ganzfeld). Y en éstos ámbitos, el espectador relajado que pierde sus referencias habituales para experimentar la disolución de sus límites y la aparición de otras dimensiones significativas.

En una conversación con A. Sarah Jacques ("Nunca no hay luz". En el Catálogo de la Fundación la Caixa, 1992) Turrell verbaliza la quinta esencia de su trabajo, que nosotros resumimos así: Una celda de incomunicación es horrible... Al principio no puedes ver nada... Pero resulta que nunca no hay luz... En un lugar así la mente fabrica un espacio mayor... En la oscuridad se aprende a ver donde nada se ve... La luz, entonces, se inventa... Inventar la luz es saltar (volar)... Y volar es puro júbilo... No podemos no ver... Busco en mis obras algo parecido a nuestro estado de ánimo cuando miramos el fuego... No quiero que haya focos, ni puntos, ni nada a qué mirar... La luz en que existimos generalmente es brutal... A oscuras se matiza mucho la luz... Hay luces que vienen de dentro... La luz está en el centro de cualquier discusión espiritual... Lo espiritual es compartir placer... El objeto de mi obra es la percepción de la luz (la luz que no es brutal).

En otra conversación, esta vez con Baldridge, dice: Busco la luz interior que se hace patente en la meditación, cerrando o entornando los ojos durante 10 minutos... El estado es como cuando se mira el fuego sin pensar con palabras..."

4

Turrell desvela en sus instalaciones los límites de la percepción visual, que son las condiciones que preservan y dan acceso a las experiencias mas originarias de la subjetividad. Según Benson ("The cultural psychology of self", Routledge, 2000), Turrell busca anular el pensamiento asociativo eliminando objetos en un ambiente en penumbra. Esta circunstancia contrarresta el sentido de la ubicación del espectador que se hace consciente de su insólita experiencia y se ve impelido a una intensa búsqueda de significados metafóricos cercanos a la experiencia mística. Benson argumenta que Turrell obliga en sus "trampas de la penumbra" a la disolución de las fronteras referenciales de la interioridad-exterioridad y a la pérdida del marco de localización que organiza la subjetividad.

Turrell en sus instalaciones enfrenta al espectador con sus propios fundamentos constitutivos (de la significatividad y de la relacionalidad) con el medio. Hace arquitecturas que muestran lo arquitectónico poietico más radical, porque consigue que las figuras de la luz se objetiven y los ambientes en que aparecen esas figuras se transformen en envolvencia. Turrell es un arquitecto de la arquitectonicidad y un artista de las figuras de la luz.

5

La reflexión poética dice sin cesar de la experiencia de la tiniebla, de la consecutiva noche y de un apagado amanecer subsecuente que se acompaña de luminiscentes figuras que anuncian el mundo de la cegadora luz (la luz brutal). Para Blanchot ("El espacio literario", Paidos, 2000) estas situaciones o estados conceptivos son los recogidos en el Mito de Orfeo que él identifica con la experiencia de la escritura. Orfeo, movido por la ausencia de Eurídice (por su desaparición), desciende a los infiernos para implorar la vuelta a la vida de su amada. Orfeo logra este propósito porque hechiza con su música a los guardianes de las sombras que no pueden negarle lo que pide. Aunque acceden a condición de que Orfeo no vuelva su mirada hacia su amada hasta que los dos alcancen la luz del sol. Pero Orfeo, sobrecogido por la oscuridad palpitante, vuelve la cabeza y Eurídice se esfuma.

Blanchot identifica el espacio literario (el espacio de la experiencia mística) con la mirada de

Orfeo. Mirada que, siendo un acto solitario, ocurre en la oscuridad y alcanza la oscuridad desvaneciéndose en la ausencia. Luego comienza el regreso del día que exige e instaura la forma. Blanchot señala que la obra es desobra, la visión de lo invisible (de la mirada) la ausencia sin fin. Señala que la ceguera ocupa el centro del pensamiento del que obra.

6
El Zohar se da a conocer en el siglo XIII por Moisés de León como obra de Simeón ben Yojai. Se llamó "que haya luz" y se imprimió en Cremona en 1558. Es un libro profético-místico, incomprensible desde la racionalidad. Su fuerza poética (metafórica) es altamente perturbadora. Nosotros lo hemos leído como se lee un poema épico dedicado a la creación que repite de múltiples maneras la mitificación de todos los comienzos.

La épica de la luz se puede resumir así: La sustancia del mundo está formada por cierta luz, que es la fuerza creadora. Después, hay una luz visible que fue creada por la luz primordial (el cuarto día) y que da lugar a otra luz que es oscura y es la sustancia de todo ser material. La luz es Palabra (Logos) que nace y el Logos es luz que conmueve y produce.

La épica de la luz se puede poetizar alternativamente.

El poder (misterioso poder) envuelto en lo ilimitado, sin forzar su vacío, permaneció oculto hasta que la fuerza (de los trazos) hizo brillar un punto. Más allá de ese punto nada es cognoscible y por eso se llama comienzo (Reschit).

*

En el principio había un esplendor. El Mas Misterioso agitó su vacío e hizo que ese punto palpitara. Con este comienzo la conmoción constituyó un palacio para su gloria. Nuevamente hubo esplendor envuelto. Este palacio es llamado Elohim.

*

El esplendor que se expresa, que decide ser esplendor, genera una emanación envolvente que es la propia decisión activada y nominada.

*

La Fuerza era vacía y sin forma. Había sido y ahora era limo y desecho. Se volvió caos, la morada de lo informe. Una oscuridad que era fuego potente cubrió el desecho informe. Y el espíritu de Elohim Yajim flotaba como un viento sobre la faz del desecho. Y ese viento diferenció una cáscara encima de lo informe hirviente. El desecho purificado emitió un viento grande que formaba las rocas. Luego Bohu generó un terremoto. Entonces la oscuridad fue tamizada y contenía fuego. Además había una voz. Tohu es un lugar sin color ni forma (fuerza vacía). Bohu sólo tiene figura y forma. Bohu es lo que surge de Tohu. La oscuridad es un fuego negro de color fuerte. Hay un color rojo en la visibilidad, uno amarillo en la forma y otro blanco que incluye a todos. La oscuridad es el mas fuerte de los fuegos y el sostén de Tohu. Oscuridad es fuego. Pero fuego no es oscuridad. El Espíritu es la voz que descansa sobre Bohu. La voz del Señor que está sobre las aguas.

*

"Y Dios dijo que haya luz", y la luz fue. "Y dijo" es una expresión que supone entendimiento. Dios dijo significa que el primigenio palacio (Elohim) generó y parió. Mientras producía en silencio, se oía fuera lo que gritaba. Eso era "Que haya luz". "Y la luz fue". La fuerza expansiva produjo un punto misterioso, el En Sof (lo ilimitado) que partió su eter y señaló el punto Yod. Cuando Yod se expandió lo que fue dejado resultó siendo Luz (OR) luz salida del eter. Este punto de la palabra OR es luz. Se extendió y brillaron de él siete letras del alfabeto que permanecieron fluidas. Así surgió el firmamento...

"Y Dios vió que la luz era buena". Que era buena es la aceptación (columna central) que arroja luz arriba y abajo y a todos lados en virtud de Yhvh. De la luz completa se extendió el fundamento, la vida de los mundos (que es día del lado derecho y noche del lado izquierdo)...

El Zohar, en clave poético-épica, es un escrito circular edificado alrededor de la luz como metáfora central de toda creación, de toda renovación y de toda experiencia mística y beatifica.

En el Zohar la luz es lo que no se puede disociar de la vitalidad. El centro de la decisión de vivir, lo que “no puede no ser” cuando hay vida.

7
Bachelard (“La flamme d’une chandelle”, Puf., 1961) recuerda que mirando la llama de una vela se ensueña la vida y el universo. Que la llama es uno de los más grandes operadores imaginarios. La llama de la vela es una fuente de luz que se puede mirar, que no deslumbra, y que permite asistir al estático espectáculo de la vida protegida en una sosegada envolvencia. Bachelard nos recuerda que ante la llama se agranda el mundo, se inflama la expansión y se fuerza un mirar apasionadamente pasivo, desdoblado de nuestro ser pensante. Porque la llama de una vela es la miniturización de la emisión de la luz como misterio central de la vida universal. Y la luz es una producción sobrevalorada del fuego. El fenómeno incomprensible que permite la existencia a todo lo demás. La luz es el producto purificador de la llama que consume cualquier materia. Cuando aparece la luz es que algo está ardiendo, que algo se consume en la voluntad imaginal de vivir. La luz se entiende, con Bachelard, como el reflejo que acompaña a toda vida de hecho o en ciernes.

En otro libro (“Psicoanálisis del fuego”, Alianza, 1966) Bachelard recuerda que la luz es un fenómeno producido por algo que siempre es como el fuego, de donde deduce que la experiencia del fuego es análoga a la experiencia de la luz. También señala que el fuego (o la luz) ha sido el elemento que ha resultado más difícil de reducir a sus dimensiones científicas, porque es el objeto fantástico más potente, vinculado a los más profundos mitos genéricos, a la supervivencia, a la cotidianidad, a los premios, a los castigos, a lo social colectivo, al erotismo y a la sexualidad. Incluso a la capacidad intelectiva del hombre (Mito de Prometeo).

En esta obra Bachelard identifica el fuego (La luz) como el motor metafórico central en la producción humana de fantasías.

8
Edward Gordon Craig (1872-1966) es, junto con A. Appia, un innovador teatral. Actor, teórico, autor, escenógrafo, divulgador... Viene aquí bien porque es el inventor de la instalación cambiante y expresiva, el descubridor de la “caja vacía sometida a la luz” como espectáculo autónomo. Siempre hemos visto en Craig una subterránea conexión con J. Turrell que no conocemos haya sido señalada por nadie.

A Turrell se le considera artista de lo inmaterial o de la luz y se le afilia en una cadena de realizadores que pasa por contemporáneos de Craig como Scribiabin y Wilfred, y por artistas del vacío y de la luz como Moholy Nagy, Peranek, Gyula Kosice, Schoffer, Mack, Klein, y otros. Se le suele agrupar con autores como B. Nauman, W. de Maria, R. Irvin, D. Flavin, etc. (Chavarrias, J. “Artistas de lo inmaterial”, Nerea, 2002). Quizás el “filum” de los artistas de la penumbra y de la luz tenga que ser profundizada para recoger historicamente a otros precursores, pero no hay duda en el hecho de que las preocupaciones de Gordon Craig pueden inscribirse en esta línea genética de artistas.

Craig, hacia 1907 (A. Herrera, “E.G. Craig: el espacio como espectáculo” (Tesis doctoral)) propone escenografía con masas lisas, grietas entre esas masas y juegos de la penumbra y de la luz. Define en esta época el teatro como un arte del movimiento y de la luz. Habla de escenas contra los decorados clásicos y entiende las escenas como movimientos de cosas en la cambiante luz. Craig juega con la penumbra y con la sombra que son los elementos que llenan la caja volumétrica escénica de expresividad mundana. Más tarde, después de la gran Guerra y en el radical límite de su concepción teatral, Craig piensa que el sólo vacío escénico bajo el juego de la luz es capaz de hacer ver y revelar lo inexplicable, que es de lo que se trata en el arte del teatro. Argumenta: “La escena (el vacío escénico) tiene un rostro. Su superficie recibe la luz y, según ésta cambia de posición, la escena misma varía en diálogo con ella, como un dueto, ejecutando figuras como una danza. Porque la luz se mueve sobre la escena y al moverse produce una música visual. La relación de la luz con la escena es muy similar a la del

arco con el violín o de un lápiz con un papel. Durante todo el desarrollo del drama, la luz, ora acaricia, ora golpea; nunca está inmóvil aunque muchas veces sus movimientos no son visibles. Los actos se diferencian porque la luz cambia totalmente".

Gordon Craig no paraliza la luz como Turrell, sino que la mueve para componer una danza con sus figuras. Turrell aquieta la luz en el vacío de sus escenas trampas, o deja que se muevan con extrema lentitud, agigantando la sensación de asombro extrañado de un espectador situado dentro del escenario. De cualquier modo los Mendota Stoppages habrían cautivado a Craig.

9

Llamamos figuras de la luz a los resplandores que, en la oscuridad, descomponen las tinieblas y hacen aparecer reflejos que son promesas de objetos todavía sin perfilar. Cuando las figuras de la luz son el efecto de haces luminosos de cierta potencia, adquieren el protagonismo visual, disolviendo la oscuridad en los objetos dispersos que enmarcan los territorios. En intensidades intermedias, la luz contra las cosas, inventa la misteriosa figura de la sombra, que es la porción de oscuridad que permanece al abrigo de la luz entre los objetos opacos.

Las figuras de luz aparecieron entre nosotros como una situación docente especial, que permitía experimentar la envolvencia de los espacios oscuros, invertir la mirada, aprendiendo a ver las figuras de luz como autenticas entidades al margen de los objetos donde las figuras refulgen, y, además, servirá como referente externo para practicar el dibujo "asombrado" (ver J. Seguí "Oscuridad y Sombra" ed. Instituto Juan de Herrera, 2003). Nuestras "figuras de la luz" nombran una práctica y una experiencia en el currículo de los estudios de arquitectura que fuerza a los alumnos a verse envueltos y a positivizar como objetos autónomos los reflejos imprevistos o intencionados de la luz.

Turrell nos ayudó a entender esta práctica en su radicalidad ya que, desde que empezamos a ejercitarla, fuimos conscientes de la capacidad disolutiva de los límites que tiene la oscuridad, y de la potencia de transformación de la mirada que conlleva el ejercicio de no mirar los objetos cotidianos, para entender la luz recortada (figurada) como un objeto inmaterial.

10

Arquitectónico, que es perteneciente a la arquitectura, también quiere decir (en Aristóteles, "Ética a Nicomaco", Orbis, 1985) el saber que organiza; lo que organiza los planes de vida. Leibniz llama arquitectónico a aquello donde se asienta la sabiduría y dice que algo se explica arquitectónicamente cuando recurrimos a las causas finales, conociendo suficientemente los usos de ese algo (Leibniz, "Monadología", Pearson, 1984). Lambert indica que lo arquitectónico equivale a un sistema lógico-ontológico constituido por todos los conceptos pensables susceptibles de enmarcar la totalidad de la existencia. Para Kant ("Crítica de la Razón Pura", Orbis, 1984) lo arquitectónico es el arte o la posibilidad de construir un sistema (cualquier sistema). En resumen, arquitectónico se refiere a aquello que nos posibilita dar significado a la finalidad de los acontecimientos y las acciones. También es aquello que organiza algo con sentido.

Lo arquitectónico de la arquitectura está, por tanto, en su sentido significativo, en su posibilidad relacional. No en la construcción o cáscara del edificio, sino en el ámbito interior de la cáscara, en el vacío teñido de ambiente, en tanto que ese vacío permite sentir las cosas que se hacen en su interior. Las que se hacen y las que se pueden hacer. Una buena arquitectura refuerza esos sentimientos hasta llegar a evidenciar las relaciones que los soportan. Heidegger indica que la buena arquitectura patentiza lo que engloba o enmarca, hace notificar lo que obstaculiza u oculta ("Génesis de la obra de arte en Arte y Poesía", FCE, 1980).

Llamamos "grado cero de la arquitectura" en analogía a la denominación de Barthes (Barthes, "El grado cero de la escritura", Siglo XXI, 1980), a la arquitectura que busca lo arquitectónico que la organiza, a la arquitectura neutra, insípida, que persigue su autodestrucción como objeto, que busca el fundamento que organiza la significación de la envolvencia. A lo que queda

cuando la arquitectura desaparece o está a punto de desaparecer.

En este sentido, entendemos el trabajo de Turrell como una experimentación básica de lo arquitectónico materializada en sus construcciones destinadas a la penumbra. Tal como hemos señalado, con el grado cero de la arquitectura estamos cerca de la psicología de las situaciones vitales de Nicol (Eduardo Nicol, "Psicología de las situaciones vitales", FCE, 1953) y de la concepción de la mismidad (self) de Benson, que podríamos entender como estudios que tratan de discurrir acerca de la localización como constituyente de la arquitectonicidad de los sujetos. Turrell nos indica un camino de experimentación y aprendizaje en lo arquitectónico, que sería, al decir de Muntañola ("L'arquitectura, es pot ensenyar", Academia de San Jordi, 2002), la experimentación nítida de la pura envolvencia como armazón dialógico de la espacialidad.

11
¿Es que los sentidos pueden registrar sin más las experiencias arrastradas en la ejecución de las obras?.
¿Es que las obras pueden ofrecer la incertidumbre que las acompaña? ¿La arbitrariedad oculta que las ha sostenido hasta abreviarlas en obras?.
¿Se puede mostrar la esencia de la oscuridad? ¿Se puede acaso inventar la luz?.
¿Se puede jugar con lo oscuro previo y dejar que la incandescencia se cuele entre los objetos, obstaculizada y mediatizada, mientras se vive con medias palabras la mentira de perderse, imaginando discursos que hablan fragmentariamente de la tiniebla y de la luz?.

12
AFORISMOS DE LA ENVOLVENCIA Y DE LA LUZ.

La sabiduría está en la espaciación, en el vacío, en el nacimiento de lo arquitectónico. En el lugar de más potencialidad. En el hecho borrado. En el origen de la luz.

Lo sin forma o lo sin sonido tiene capacidad para comunicar con cualquier cosa y llegar a todas partes. Lo sin forma (sin formar, sin armar, sin configuración) es la pura imaginación dinámica.

La insipidez (Grado cero) es un cierto mundo en el que hay que entrar. Su estación es el otoño avanzado y su horario el atardecer.
El grado cero no tiene pathos; es una accésis.
El grado cero de las artes está en la detención del proceso de formación (o en su borrado) para dejar que de desprendan los demás valores en forma de impulsos irreprimibles.

La narratividad es lo que no puede destruirse sin la autoaniquilación del escritor. Vista la literatura como objeto, la forma se suspende frente a la mirada. La forma se hizo el término de una fabricación (de una formación). Después, la literatura quedó como cadáver de la aniquilación del lenguaje.
Primero la narración como función de la mirada; luego el hacer que conforma; luego la destrucción; y ahora, la ausencia, lo neutro, el grado cero.
Grado cero. Escritor sin literatura. Artista sin Arte. Escritura blanca que sigue al desgarramiento de la escritura. Arte blanco, neutro, insípido que persigue la destrucción de las reglas del arte; que busca el radical extrañamiento del hacer.

El arte es la moral de la forma en el ámbito social donde se sitúa el trabajo artístico.

El grado cero de la escritura (del arte) está hecho de la ausencia de gritos y juicios patéticos. Es una escritura indicativa y amodal. Es estilo de la ausencia. Es la ausencia del estilo.
La búsqueda de un no estilo (estilo borrado) es la anticipación de un estado homogéneo de la sociedad.
El grado cero del arte inventa lenguajes para proyectar su devenir. El arte deviene en la utopía del arte.

*

Oteiza (“Quosque Tandem”, Pamiela, Pamplona,1993) aventura que apagar la expresividad, silenciar la expresión es acercarse al silencio Cromlech que lleva al vacío de la pura receptividad.

Estilo es imaginación. Estilo es ritmo, ademán, luz. El estilo acaba en silencio. Creer es crear

El lenguaje artístico se completa en dos fases. En la primera se multiplica la expresión. En la segunda se apaga hasta concluir en una construcción vacía y transcendente como libertad frente a todo.
El hombre comienza aferrado a lo quieto. Luego, fija lo móvil. Luego llega al vacío donde, sin arte, se desnuda el estilo.

El arte actual desemboca en una silenciosa realidad. Espacio vacío y neutral. Integración de las artes (en lo arquitectónico).
Muntañola sostiene (“L’arquitectura, es pot ensenyar”, Academia de San Jordi, Barcelona, 2003) que la arquitectura, en su grado más arquitectónico, aparece en la experiencia colectiva del diálogo. Teatro, danza y música contienen altos grados dialógicos. Lo arquitectónico es lo dionisiaco. Lo enajenante, lo orgiástico. Pero contenido, relentizado, vaciado. El espacio es la dialogía social. La significatividad detenida por la pertenencia de lo social.

*

Tener la vista clara es perder la forma humana.
La mirada es una prótesis que agranda los cuerpos y objetos, y los distancia.
El mito es la primera envolvencia colectiva. El sostén de la significación cultural. Lo arquitectónico más básico.
La narratividad organiza la experiencia y arma el mundo de sentido. Es otro radical de lo arquitectónico.
La memoria es el residuo de lo que hay que olvidar. Es el depósito vaciado que certifica el pasado. El recuerdo se apega a los afectos. Otra dimensión de lo arquitectónico.
El afecto es la condensación olvidada del recuerdo.
La narratividad depende de los topos, de la metáfora. La metaforación es lo arquitectónico de lo arquitectónico.
La metáfora describe lo inenarrable.

*

El grado cero de las artes (la insipidez, el desapego) se sitúa en el ámbito de la luz extensa del ocaso.

El medio de la fascinación, donde lo que se ve se hace interminable, es donde la mirada se inmoviliza en luz, donde la luz es el resplandor absoluto de un ojo que no se ve pero no deja de ver porque es nuestra propia mirada. Luz fascinante que es, asimismo, luz luminosa y atractiva.
La ausencia no se ve porque ciega.

*

13
OBRAS CONSULTADAS

1. AA. VV. “El Zohar”. Sigal, Buenos Aires, 1970
2. Aristóteles. “Etica a Nicómaco”. Ediciones Orbis, Barcelona, 1985
3. Bachelard, Gaston. “La falmme d’une chandelle”. Puf, 1961
4. Bachelard, Gaston. “Psicoanálisis del fuego”. Alianza, 1966
5. Barthes, Roland. “El grado cero de la escritura”. Siglo XXI, 1980
6. Benson, Ciaran. “The cultural psychology of self”. Routledge, 2000•
7. Blanchot, Maurice. “El espacio literario”. Paidos, 2000
8. Calvino, Italo. “Bajo el sol jaguar”. Tusquets, 1989
9. Chavarria, Javier. “Artistas de lo inmaterial”. Nerea, 2002
10. Gordon Craig, Edward. “El arte del teatro”. Hachette. 1911
11. Heidegger, Martín. “Arte y poesía”. FCE, 1980
12. Herrera, Aurora. “Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo”. Tesis doctoral,

ETSAM, 2004
13. Kant, Immanuel. “Crítica de la razón pura”. Ediciones Orbis, Barcelona, 1984
14. Leibniz, Gottfried Wilhelm. “Monadología”. Pearson Educación, Madrid, 1986
15. Muntañola, Joseph. “L’arquitectura, es pot ensenyar”. Academia de San Jordi. Barcelona, 2002
16. Nicol, Eduardo “Psicología de las situaciones vitales”. FCE, 1953
17. Oteiza, Jorge de. “Quosque tandem”. Editorial Pamiela, Pamplona, 1993
18. Seguí, Javier. “Oscuridad y sombra”. Instituto Juan de Herrera, 2003
19. Turrell, James. “James Turrell. The other horizon”. Atje Cantz Verlag, 1983
20. Turrell, James. “Kijkduin”. Stroom, 1996
21. Turrell, James. “James Turrell”. Cont. Art Center Mito 1995.1999
22. Turrell, James. “Turrell”. Fundación La Caixa, 1992
23. Turrell, James. “House of light”. Gendaikikakushitsu, Tokyo, 2000



2. Dalí – Pérez Piñero y la arquitectura de cristal (01-08-04)

Hay un video inédito en que Dalí habla con Carlos de Miguel del desaparecido Pérez Piñero. En el documento, Dalí está muy afectado por la muerte en accidente del joven arquitecto, que le ha impresionado profundamente con su vitalidad y sus propuestas de cúpulas y estructuras desplegables. Ha trabajo con él en la erección del Museo de Figueras, conoce sus propuestas y las admira con sinceridad.

En su monólogo, Dalí hace un panegírico de Pérez Piñero señalando sus méritos y su singularidad creativa para pedir a todos los responsables de la edificación del país que intenten construir el proyecto de "cúpula erizada" que el malogrado arquitecto (con la colaboración de F. Candela) ha redactado para el Concurso del Velódromo de Anoeta de San Sebastián. El proyecto había sido descalificado por no cumplir la condición de ser presentado por una empresa constructora.

Para Dalí esa cúpula con escamas sueltas es un arquetipo inefable que nosotros entendemos heredero del sueño experimental de la arquitectura del cristal e imagen mecanicista del erizo de mar con el que Dalí se coronó para ser retratado por Buñel en 1929.

En las sucesivas revisiones del documento filmado, quedamos persuadidos de la directa inclusión por parte de Dalí de las cúpulas de Pérez Piñero en la atmósfera utópica de las arquitecturas de cristal.

Dice Dalí, en un momento de su alocución, que "recordando a Eugenio d´Ors que decía que las arquitecturas de Palladio (cuando se miran sucesivamente desde todos los lados) acaban transformándose, como el diamante, en luz, como las cubiertas erizadas de Piñero se sintetiza en una gloria de la luz".

Mas adelante dice: "Piñero había regalado a mi esposa Gala una pequeña cúpula que vamos a instalar en un terreno de Ampuria Brava. Para demostrar lo maravilloso que seria… todo el Golfo de Rosas rodeado de esas cúpulas transparentes que serían como erizos de mar neoplatónicos. En vez de esas horribles construcciones que parecen cajas de zapatos de cemento y que van a destrozar nuestra geología. Sería maravilloso ver todo brillar lleno de luz como diamantes. Hagamos un compromiso: diamantes=erizos de mar."

No hay duda. Dalí parece estar hablando de los dibujos alpinos de Bruno Taut pero con cúpulas de Piñero y situadas en la Costa Brava; y aduciendo argumentos que podemos encontrar en los escritos de Scheerbart ("La arquitectura de cristal") o del propio B. Taut ("Arquitectura alpina", 1919 y "El mundo arquitecturado", 1920).

Repasando la iconografía de los visionarios alemanes del principios del siglo XX y la obra pictórica de Dalí, también se descubren afinidades intensas. Por ejemplo, en "La última cena", cuadro de 1955, se presenta la sagrada escena en el interior de un lugar cubierto por vidrios transparentes montados en un icosaedro leonardesco (uno de los cuerpos platónicos que sirvió para ilustrar "La Divina proporción" de Lucca Pacioli). Y en el "Santiago de Compostela", de 1957, se presenta un apóstol ecuestre, flotante y visto desde abajo, cubierto por una arquería gótica transparente, sin plemento. Cualquiera de estas obras se puede entender precedida por propuestas arquitectónicas expresionistas dibujadas como "El espacio que se abre" de Bruno Taut (1920), "La Casa Floreciente" de Max Taut (1921), o "La ciudad caleidoscopio" de Uriel Birnbaum (1922).

*

Dalí esta fascinado desde 1966 por P. Piñero, entre otras cosas, porque lo ve como el artífice que puede hacer realidad el sueño confuso de la arquitectura de vidrio que se vincula con la antigua imagen-fuerza de la ciudad celestial del Apocalipsis, que brilla porque se deja atravesar por la luz. El artículo de R. Haag Bletter "The interpretation of glass dream" (vol. XL, Marzo 198, Journal of Arquithectural Historians) desarrolla con precisión este radical imaginario.

No sabemos con certeza si fue Dalí el que vinculó las cúpulas de Piñero con la raíz imaginal de lo cristalino-luminoso, o si fue Piñero el que indujo en Dalí la intensa visión de las ciudades de cristal. En cualquier caso, ambos personajes acabaron unidos por la potencia de una imagen generica que condensa, según su Woninger ("Abstracción e Einfulung") la belleza abstracta de lo inorgánico.

*

La arquitectura, como todas las artes, se desarrolla conmovida (estimulada) por cierta imágenes que provocan intensas energías productivas. Los psicólogos sociales las llaman ideas-fuerza para indicar su naturaleza temática imaginal y su potencialidad como desencadenantes colectivos de la acción realizadora.
La arquitectura de cristal es una auténtica imagen fuerza en la génesis de la fantasía desencadenante arquitectónica, como lo son, la regla de San Benito y la Torre de Babel.

3. Juan Bordes (01-05-04)

Resulta que Juan Bordes no es un escultor al uso. No quita materia para descubrir el pliegue de la desocupación. Ni añade materia para condensar volúmenes acariciables. Él moldea una lámina superficial con las dos manos a la vez; con una, oprime la lámina contra la otra mano, que recibe y atempera esa presión. Y esto alternando la mano que presiona. La escultura de bulto coloca al escultor frente a la materia de la obra. Lo que hace Bordes le coloca frente al canto de la lámina, en una posición impresencial. El escultor convencional se sitúa en el exterior de la materia para que su exterioridad corporal (sus manos provistas de herramientas) gesticule desbrozando una cavidad virtual que se transforma, en y con el trabajo, en pura envolvencia conquistada (en vaciado con-frontado).
Bordes se sitúa en el canto de su materia (lámina) que él toca por los dos lados a la vez, llevando a la ambigüedad anecdótica lo que puede ser entendido como exterior o interior de su materia. En el caso de que se pretenda una obra de bulto, una mano estará en el exterior mientras la otra no podrá abandonar el interior de la materia, aunque ambas manos contribuyan, paso a paso, a la formación de la cáscara única que, quizás, solo dejará ver su lado externo.
En el trabajo de Bordes hay un interior pletórico de acción que nunca cabría en el universo de M. Ángel, Rodin o Julio González.
Bordes hace arquitecturas ignotas que han de soportar, invisibles, la apariencia externa de sus obras.
A mi me interesarían las obras de Bordes diseccionadas, abiertas, mostrando su arquitectonicidad.

4. Las casas de Neruda (2005)

1

La Sebastiana

La primera casa de Neruda que conocimos fue la Sebastiana, en Valparaíso. Sabíamos que había vivido en otras casas que tendríamos que encontrar.

La Sebastiana está encajada en la trama urbana, en lo alto de la ladera del anfiteatro que es el soporte geográfico de la ciudad. Llegamos a ella recorriendo empinadas calles. Es un edificio de cuatro alturas y un ático, encajado en un diedro recto vertical que parece materializar las medianerías del solar. En ese ángulo referencial se sitúan las escaleras y, en su contigüidad, los servicios de agua, formando un primer núcleo de cuartos funcionales superpuestos. La casa, a partir de ese esquema, desarrolla sus plantas con relativa libertad, abriéndose ampliamente hacia las vistas al mar por los dos lados libres que quedan (Sur y Oeste).
Los pisos van decreciendo en superficie de abajo a arriba y se rematan con huecos rectos y curvos acristalados, sobre la ciudad que cae al puerto por poniente.

El orden vertical de la torre es una estricta secuencia de intimidad. Abajo, un ámbito abierto al jardín y, arriba, la biblioteca. Entre medias, y hacia arriba, salón, cocina-comedor y dormitorio. Al parecer el acceso primitivo de la vivienda se efectuaba por la calle lateral del Sur, a la altura de la segunda planta, donde se ubica el salón.

Lo peculiar de este habitáculo son sus elementos decorativos, diversos y extraños, sin lógica estilística, adheridos a las paredes, techos y huecos por razones incomprensibles en un primer vistazo. Neruda dejó dicho que las puertas eran piezas rescatadas de derribos y, luego, acogidas y reactivadas en sus nuevos destinos ocasionales. Y lo mismo pudo ocurrir con otros elementos diversos (techos, jambas, ojos de buey, ...), encastrados en la casa para siempre en el trance de su construcción.
Además estaban los muebles, las piezas escultóricas y los cuadros, un delirio de objetos de diversas procedencias y facturas, distribuidos en los interiores, entre paredes de distintos colores. Pero la casa es amplia, espaciada, con sólo algunos rincones abigarrados de chismes.

Salimos del edificio aturdidos de mirar tantas y tan diversas cosas, con la sospecha de que todos aquellos componentes y enseres tenían que encajar en historias que desconocíamos.
Fuera ya, nos percatamos de la espectacular intensidad del panorama que se divisaba. Compramos un libro sobre el edificio, en el que hay un poema de Neruda que comienza diciendo: Yo construí la casa/la hice primero de aire/luego subí en el aire la bandera/y la dejé colgada/del firmamento, de las estrellas, de/la claridad y de la oscuridad/...
Supimos entonces que la casa, además de un troquel de relatos, era un palco enfrentado a la noche, al espectáculo urbano de la oscuridad, hecho de luces esparcidas en el aire, y de reflejos, como un fuego pirotécnico congelado.

2

La Chascona

Neruda vivió en otras dos casas fáciles de visitar, la Chascona e Isla Negra. Cuando Fernán Meza supo que teníamos interés en ellas, se ocupó de organizar las visitas correspondientes. Precisamente él pensaba en esas casas como referencias para su tesis doctoral. Sostenía que todas ellas eran escenarios de un ritual lúdico en el que los objetos contenidos eran los elementos clave. Recordaba bien alguna de las fiestas a las que había asistido en esas casas. Una tarde, con todos los asistentes al curso de doctorado que estábamos celebrando, fuimos a la Chascona.

Era una casa muy distinta de la Sebastiana. Encajada en un solar sin vistas de la periferia de Santiago. Cerrada al exterior. Estaba compuesta por tres pabellones sueltos, localizados en el perímetro del terreno y abiertos a un jardín circunstancial, interior, con forma de cuenco, en cuyo fondo había una terraza emparrada.
Los pabellones son edificaciones simples, sin complicaciones constructivas, que se relacionan entre sí por medio de un camino pavimentado, a la intemperie, que se ajusta al desnivel del terreno.
Creo recordar que el edificio más grande de los tres es el que se adosa a la calle .... (por donde se accede al conjunto). Y está organizado como una vivienda burguesa convencional, con una planta baja, contra el terreno, donde está el garaje y el acceso, una primera planta "comunicativa" (con la estancia, la cocina, el comedor y algunos otros locales), a la altura de la

parte baja del jardín (donde está la terraza emparrada), y otro piso, encima, privado, dispuesto como un apartamento (dormitorio principal, baño, biblioteca y escritorio). En la visita, o no se enseñaban, o yo no alcancé a ver ni los locales de servicio ni los espacios más privados.
El segundo edificio, muy próximo al primero, adosado a la linde lateral, parece repetir la organización de otro apartamento: una sala (con bar) sobre un cuarto semienterrado (quizás un trastero) y una planta superior, prohibida a las visitas, con, al parecer, otro dormitorio.
El tercer edículo, en la linde posterior y más alta del solar, que es el remate de la sucesión de pabellones, era distinto. Una construcción en ángulo, de una sola planta, dispuesta para contener objetos y permanecer lejos de la entrada, en aislamiento (quizás para leer y escribir) o en festiva compañía. La llegada a esta pieza del conjunto se producía después de un periplo ascendente por el camino pavimentado.

Todos los interiores que nos mostraron estaban colmados de objetos y cuadros, acerca de los cuales la guía contaba interminables historias que se perdían intermitentemente en el barullo que armábamos entre todos. Fernán no estaba de acuerdo con algunos detalles, pero no porfiaba demasiado con la cicerona. Yo no dejaba de preguntarme cómo podía adquirirse, almacenar, clasificar y colocar tanto cachivache y tanto cuadro.

3

Isla Negra

El acto final del curso en Santiago consistió en ir a conocer Isla Negra. Esta vez nos acompañaban, en alegre cháchara, solo tres de los doctorandos. Los demás se habían liberado, por fin, de la carga de las clases, a las puertas del fin de semana. Era viernes a mediodía.
Isla Negra está ubicada al borde del agua, de cara a una costa rocosa que recibe las mareas y las olas de un océano grandioso y temible en el que, cuando no hay nubes, se sumerge el sol. Allí, en el cambiante e incesante sonido de la intemperie, hay cuatro edificaciones: una pequeña casa, de piedra y madera de dos niveles, en la parte más alta del solar (que debe de ser la casa original, ya construida cuando Neruda compró la finca); una segunda pieza, estrecha y alargada, a continuación de la primera, toda de madera, dibujando una barrera curva que cierra al horizonte, con su concavidad, la explanada por donde se accede a este pabellón y a la primera casa; un pequeño galpón (un garaje), al extremo de la barrera curva; y un minúsculo cubículo, también de madera, por delante de las otras piezas, entre rocas, en la pendiente que cae al mar.

En Isla Negra, los objetos, las reliquias orgánicas y lo cuadros, están agrupados por temas y la edificación alargada tiene la clara disposición de un museo lineal, con salas diferenciadas para colecciones y piezas singulares. En la explanada alta, la del acceso, hay objetos grandes a la intemperie (al menos un carro, una máquina de vapor y una barca). El cubículo entre las rocas no formaba parte de la visita, pero debió de ser un lugar de trabajo en el que se apartaba el poeta. Tampoco pudimos ver los locales de servicio. En un saliente de la parte alta, adelantado a las edificaciones, frente al horizonte, está el túmulo donde descansan los restos de Neruda y de Matilde Urrutia.

4

Habíamos visitado estas casas en el orden inverso al de su posesión por el escritor y, quizás, al de su construcción.
En orden temporal, primero fue Isla Negra (1939), luego la Chascona (1953) y, por fin, la Sebastiana (1959), aunque no conozco ni las circunstancias ni las fechas en que, tanto Isla Negra como la Chascona, fueron completadas con sus correspondiente pabellones. Pienso que, al menos, el edificio de exhibición de Isla Negra pudo construirse en cualquier época posterior a la compra de esa propiedad, quizás cuando la idea del museo temático acabó de tomar cuerpo y las circunstancias económicas del poeta fueron favorables.
Nadie fue capaz de explicarme con claridad si las cosas colocadas en las casas fueron acumuladas antes de su posesión o construcción, o si se adquirieron para rellenar los lugares que iban apareciendo. En cualquier caso, hay piezas que están en ámbitos singularizados, lo

que lleva a pensar que Neruda tuvo que disponer de sitios de almacenaje y clasificación donde tener sus colecciones antes de colocarlas, o que las casas debieron de pasar por situaciones angustiosas a causa de la acumulación de trastos.

5

Todas las cosas que se disponen en las casas parecen estar allí para dar que hablar. Las propias casas dan que hablar. Hay cosas, de las que se muestran en las casas, que pertenecen a la intimidad privada que se deja ver, pero de las que se habla poco y con pudor. Otras, que son indicadores de pertenencia o status, de las que en general no hace falta hablar (Perec señaló esas cosas en un famoso libro); y otras, que son directas provocaciones para contar historias, o para que se sepa que su poseedor tiene historias dispuestas para ser narradas.

En las casas hay tiempos para la intimidad y el tedio, para la supervivencia, para la organización de la propia casa, para las fiestas y, en algunas, para el trabajo. Me resulta difícil imaginar a Neruda en sus rutinas cotidianas, no tengo datos. Pero sí puedo imaginarlo organizando y distribuyendo cosas, leyendo o escribiendo y celebrando reuniones y fiestas. Aceptando la indicación del sentido lúdico del mundo del escritor que sostiene Fernán, esas conductas que me resultan imaginables, se pueden entender como un conjunto único, complementario y retroactivo de actividades orientadas poéticamente.

Cada objeto, una presencia y una historia. Varios objetos juntos, una tentativa de poema objetual. Un rincón lleno de cosas, una fuente de narraciones y de evocaciones metafóricas. Un recorrido entre diferentes piezas agrupadas, un cadáver exquisito de presencias e historias encadenadas. También una ocasión peripatética para hablar con precisión (muchos sostienen que caminar facilita el acierto de las narraciones). Celebrar una fiesta, un ritual de comunicaciones verbales en el interior de un mundo de objetos que presionan y claman, sobre todo bajo los efectos del alcohol que desinhibe y facilita las libres asociaciones.

Luego viene escribir que, como colocar unos objetos junto a otros, supone dejarse henchir de pasión para inventar recuerdos de los recuerdos, encontrar analogías entre deseos y sensaciones y tantear metáforas que, evitando lo consabido y rechazado, constituyan concisos hallazgos.

Ahora es fácil considerar los interiores de las casas de Neruda como un troquel lúdico e incitador de su actividad poética incesante. O como un universo nemotécnico con señales de situaciones y narraciones latentes.

6

Las casas de Neruda

¿Y las casas? Sin datos suficientes para entender bien su génesis, resultan elocuentes como contenedores escénicos con distinta resonancia, en razón a sus ubicaciones geográficas y a sus configuraciones. Recuérdese que, a partir de 1962 (y hasta 1973), las tres casas tratadas coexistían. Tres alternativas de instalación vital y reflexiva donde poder ensayar distintos matices del inevitable y comprometido hábito de juntar palabras con propósitos conmovedores.

La casa de Isla Negra, pegada a la tierra, abierta a la vista del mar e inmersa en su implacable resonancia y aroma. La Chascona, hundida y cerrada sobre sí, sin nada donde mirar, rodeada de olor a suburbio y de anonimato. Y la Sebastiana, encaramada en el aire, dominando una ciudad mitificada, enfocada a la noche y a la primavera.

5. La Casa Curutchet (2005)

La Casa Curutchet, de le Corbusier, en La Plata, es una aparición y el testimonio de una historia insólita. La fuimos a ver con la absoluta convicción de visitar una cáscara envuelta en una novela, entre romántica, neorrealista y de ciencia ficción.
En la propia casa, que es medianera con la sede de la asociación profesional de arquitectos, venden una revista de 1997 que esta dedicada a este edificio (Revista de la Facultad, no 47) en la que la historia aludida sólo aparece en parte, como si no tuviera que ver con los valores arquitectónicos que la distinguen de su entorno.
La Casa Curutchet es un edificio típico con propuestas y soluciones semejantes a las de otros proyectos contemporáneos acometidos por Le Corbu. Esto es obvio y no es difícil de puntualizar analíticamente. Pero lo peculiar no esta en el diseño de la casa sino en la relación entre proyectista-ejecutor-encargante y usuario. Aquí está la novela.
Curutchet es un medico peculiar de la provincia. Progre y, quizás, algo pedante. En algún momento, para diferenciarse del resto de sus compatriotas, encarga por correspondencia esta casa al arquitecto suizo, ya revestido de genio. Le Corbu acepta el encargo en un lugar que él conoció de pasada con ocasión de un viaje relámpago a La Plata (1929). Acepta el trabajo (1947) sin conocer bien el lugar y sin conocer al cliente, como si estos extremos fueran accidentales en su posicionamiento genérico ante la vivienda. Se supone que Curutchet le indica por carta el programa y le envía planos y fotos del solar. En 1948 Le Corbu tiene una casa dibujada que envía a la Argentina con la recomendación de que sea interpretada y dirigida por A. Williams. La casa se empieza a construir en 1949 y, tras varias peleas, cambios en la dirección y modificaciones diversas, se termina en 1955, que es la fecha en la que la familia Curutchet ocupa el edificio.
Hay fotos de esta época del Dr. Curutchet delante de su casa, disfrazado de Le Corbusier.
Al parecer, todos los miembros de la familia se empeñan en disfrutar de la singularidad de la edificación, pero la abandonan 3 años después (en 1948), por confusas razones. La hija, eludiendo todo tipo de posicionamiento, dice que la casa era incomoda (tenia muchas escaleras), que el sol hacia difícil dormir, que era costoso limpiar y que hacia calor en verano. También aclara que durante la obra se habían cerrado con cristales los abiertos aseos de la planta alta.
Luego, la casa es restaurada, declarada monumento y administrada por el Colegio de Arquitectos de Buenos Aires. Hoy es un objeto museístico (una heterotopia). Una casa en una historia disimulada. Como toda la arquitectura. El esquema de esta historia es así: Un pedante. Un encargo interesado. Una respuesta automática, genérica, que pone al usuario por detrás del objeto que se proyecta, aunque se le proporcionen las superficies que manifiesta necesitar. Un proyecto técnicamente dificultoso que necesita un intérprete especial. Y conflictos, al tiempo que se representa en edificio lo dibujado. Cuando lo dibujado va siendo construido aparecen las dificultades y las sorpresas: unidades de obra difíciles y caras, imprevistos, escaleras que no encajan bien, olores incontrolados... La casa toma forma e impone su inhabitabilidad, al tiempo que los "cultos" contemplan la edificación con curiosidad. ¿Cambiar el proyecto adecuándolo a la vida, o aguantarle y sostener con orgullo una obra invivible pero única?
Habría que saber que es lo que contaban los Curutchet a sus amigos a propósito de su casa.
Los Curutchet aguantan en la casa 3 años. Tiempo de disimulo y sacrificio. Primero, cerrar los aseos. Segundo, poner cortinas. Tercero, poner más armarios. Cuarto, recolocar las camas... Pero para entrar y salir hay que subir y bajar 2 pisos y medio. Sin remedio. Además la casa impone a los habitantes un horario de uso rígido e invariable y liquida la intimidad de todos.
La Casa Curutchet, al margen de su significado en el conjunto de la obra de le Corbu, es un objeto rígido y tiránico, un ámbito para la desesperación. El corolario de la inhumanidad de la arquitectura para los usuarios que quieren "epatar" a sus iguales con su prestigio.
En la casa Curutchet hay una lección que debía de ser ejemplar para los arquitectos.

6. Isidoro Valcarcel (05-04-05)

Visita de Valcarcel al doctorado.
Enigmáticamente dice que le gustaría escuchar "lecciones de cosas" tal como una sección de un periódico antiguo.
Dice que el arte está en la conciencia y el compromiso del artista frente a la obra, no en la obra, que siempre es un "verbigracia" (un ejemplo blando y despreciable, aunque aclarador, del impulso de obrar).
Dice que una lección es el cómo... a alguna pregunta que quiere saber cómo?
Y las cosas... cosas son cosas, no personas.
Lo importante para Isidoro es la cualidad de lo artístico que él entiende como una actitud comprometida con las cosas.
Los alumnos hablan de situaciones y alguno dice que sólo cabe el sorprenderse cuando las cosas habituales, o no están en su sitio, o no funcionan como es acostumbrado.
Nos proporciona una propuesta que hizo con ocasión de la capitalidad cultural de Madrid. Analizado el texto, vimos que consistía en señalar, con formato de pregunta, las situaciones cosificadas que él encuentra en la ciudad fuera de servicio, abandonadas.
Indicaba que la actitud del artista se atisba en sus preguntas.
Se plantea que quizás los procesos formativos sean al revés, en el sentido de que las cosas no dicen nunca nada y que somos los humanos los que aventuramos respuestas (obras, actos,...) sin tener preguntas. "Se me fueron ocurriendo respuestas a las que tuve que ir asignando preguntas".
La sesión transcurrió deshaciéndose entre balbuceos tentativos de algunos por adaptarse a la implícita situación que Valcarcel estaba creando.
Después, empecé a pensar que Isidoro es un humanista ubicado en los márgenes conceptuales del arte contemporáneo. Es capaz de acometer obras sorprendentes y desmesuradas mientras mantiene la convicción de que todo lo que él hace esta sometido conscientemente al impulso de su destino-origen (a la idea comprometida de articular un verbigracia que es banalización de la idea de una lección de una cosa).
Valcarcel vive su intimidad creativa como una profesión de diseño, como alguien que resuelve problemas. Tiene que ver el mundo así, como un contenedor donde las cosas dicen sus inadaptaciones y proclaman preguntas que no pueden ser otra cosa que disfunciones de sistemas perfectamente reglamentados en los que las cosas están insertadas.
¿No es esto una declaración teológica de realismo determinístico metafísico?

7. India (17-04-06)

Viajar es exponerse al ambiente que, acrisolado por mil historias, permanece indiferente a la inquietud expectante del que viaja.
Viajar es transitar por lugares idénticos y extravagantes, por sitios insólitos fabricados por circunstancias invisibles, casi siempre inalcanzables.
Quizás por esto hay viajeros que se refugian en sus referentes para desvelar de los lugares sólo lo que les permitirá contar que estuvieron allí.

El viaje a la India ha resultado ser una lectura perentoria, una especie de sumergimiento en un mundo picante envuelto en un aire calido, conocido y familiar, que radicalizaba la extrañeza. Mundo de historias insólitas que ocultan la única historia autentica, la del sometimiento y la explotación.
No se puede transitar por este enorme país sin identificar las señales de la tiranía, de la miseria provocada y extendida por generaciones de explotadores, sin entrever las maniobras que el poder omnímodo ha ido ejercitando para que los miserables no sospechen que su situación siempre ha sido circunstancial.

*

La diferencia horaria de la India con España es de 4 horas y 30 minutos. Lo que rompe el consenso universal que pauta los minutos de todos los relojes del orbe. De todos menos de los relojes de la India (y de algún otro país indochino, según creo) que siempre marcan -20 cuando en el resto de los países son "y 10".

*

En Bombay (Mombay) parece que se abandonan los cadáveres en promontorios específicos para que allí sean devorados por las aves carroñeras que ininterrumpidamente sobrevuelan esta enorme ciudad medieval en vías de industrialización, con 14 millones de almas.

*

La llegada a Ahmedabad (Amdbad) nos muestra la India de las ciudades pequeñas en las que la vida se escenifica en los márgenes de las vías de comunicación, con ingentes tropeles de humanos que se desplazan en todas direcciones, a pie, en bicicletas, en triciclos, en motos, en autobuses, esquivando a las personas y animales (vacas, perros, cerdos, cabras, etc.) que no se mueven de sus lugares de reposo, ocupados con indiferencia estoica en medio de una vorágine agitada que parece imprevisible pero acaba respetando (no avasallando) el derecho de estar o de circular de los seres que concurren en cada margen.
Vacas, perros, palomas… animales entre humanos, indiferentes, distraídos, indolentes, cansinos, compartiendo lugares sucios colmados de basura por donde también los niños y otros habitantes defecan, se arrastran, trabajan y duermen. Siento la dificultad de aceptar la suciedad radical como un entorno aplacible.

*

Los edificios de Le Corbu, el gran Centro de Kahn y el memorial a Gandi, de Correa, comparten el mismo suelo, hecho de mármol suave y fresco al tacto de las plantas de los pies. Los suelos identifican las arquitecturas por familias.
Corbu se presenta fiel a sí mismo. Al parecer, la casa Shodhan fue encargada por los hilanderos para que fuera residencia de una autoridad local. Al que se destinaba la casa, la rechazó y los algodoneros ante las protestas del arquitecto europeo forzaron a uno de sus colegas, joven emprendedor y valiente, para que ocupara el predio. El Sr. Shodhan, que sigue soltero con ochenta años, vive en el edificio desde que se le encomendara esa misión. Hasta hace poco enseñaba a los visitantes con orgullo un edificio que no tiene nada que ver con él pero que sigue siendo un emblema de modernidad. Hoy ya no atiende a los peregrinos del brutalismo. El edificio luce magnifico entre frondosos árboles.
El caso Shodhan me hizo recordar la Casa Curutchet, sin haber visitado todavía Chandigarh.

*

Los alrededores de Ahmedabad contienen edificaciones sorprendentes. Visitamos el Pozo Rudabai Stepwell, otro cuyo nombre no retengo, el templo del Sol y el conjunto llamado Sarkhej Rauza, donde asistimos a una hermosa puesta de sol.

*

Formamos un grupo peculiar de personas. 21 mayores y 50 jóvenes, de los cuales sólo 10 son varones. Todos llevan cámaras digitales y, de entre todos, sólo 5 o 6 dibujamos de vez en cuando en cuadernos de apuntes. Los traslados de unos lugares a otros, las paradas ocasionales y las visitas, son orgías fotográficas indiscriminadas.
Se fotografía todo, pero con singular dedicación se fotografía a las personas pobres y a toda la miseria que las rodea. Muchos de los del grupo están encantados porque los pobres se dejan fotografiar. Francisco el dueño de la Agencia que nos acompaña en el periplo, forma parte en una asociación que lucha por un turismo responsable y no deja de señalar que habría de

respetar la intimidad de las gentes. Pero los alegres viajeros del grupo no entienden que su invasión a la intimidad de los miserables sea censurable.

*

La sede de la Asociación de Hilanderos es un excelente y brillante edificio, a partir de un programa ficticio inventado para la ocasión, que merece ser interpretado minuciosamente. Mientras llega ese proceder receptor constato con asombro que por las paredes y techos del inmueble han aparecido luminarias fluorescentes que arrastran tras de sí el cableado que garantiza su alimento eléctrico sin ningún respeto a la construcción original realizada en hormigón visto.

Las líneas blancas de los tubos, aleatoriamente distribuidas, indican que la iluminación artificial original no fue del agrado de los usuarios, que optaron por una nueva disposición de focos luminosos con algún criterio opaco a la razón arquitectónica que sostiene nuestras expectativas. La iluminación fluorescente instalada contraviene la limpieza de todos los encuentros en el interior del edificio.

*

Asaltamos por sorpresa la casa Shodhan, en un patio ajardinado de frondosos árboles. Algunos nos acercamos al interior sigilosamente sin hacernos notar. La aparición del grueso del grupo originó que nos impidieran contemplar con tranquilidad el edificio.

El Sr. Shodhan debe de estar muy mayor y bastante harto de ser invadido por los peregrinos del brutalismo.

*

Para acceder a la casa Sarabhai tuvimos que reunir entre todos una considerable cantidad de dinero. La dueña de la casa es hermana del Sr. Kasturbhai Lalbhai patriarca de los hilanderos, que fue el promotor de la sede de la Asociación, de la Casa Shodhan (casa Hutheesing) y de la casa Chimanbhai, residencia que fue rechazada por el destinatario de la misma y no se llegó a construir. Al parecer la dueña de esta casa (Manorama Sarabhai) sabia lo que quería y negoció el programa de la villa con el arquitecto. La casa Sarabhai, invisible desde el exterior, es un poema de envolvencia sombreada, un recital de sombras sobre un calido y pulido suelo.

*

No pudimos ver el museo, pero completamos nuestra estancia en Ahmedabad visitando el complejo de Kahn para el Instituto Indio de Administración.

Llegamos a medio día con nuestros paquetes de comida y bebida. Nos instalamos en un jardín entre muros de ladrillo con huecos circulares donde consumimos aquellos alimentos en medio de un calor asfixiante. Luego recorrimos los edificios sin poder acceder al interior de la biblioteca. No había sorpresas. Todas las edificaciones coincidían con las imágenes producidas por la contemplación de las fotografías publicadas del Instituto. Algunos encuentros diagonales de figuras constructivas incluidas en otras se antojaban un tanto artificiosos.

*

La llegada a Chandigarh fue un esperado encuentro. Llegamos en autobús, sorteando obstáculos (alambradas y barreras), a la explanada que se extiende entre la Asamblea y el Palacio de Justicia. Nos apeamos frente al monumento de la mano abierta que destacaba contra la silueta de la lejana cordillera donde está Nepal y el Tibet. Paseamos hasta el memorial de esa nueva religión laica (gnóstica) y abstracta a la que Le Corbu quiso dedicar la ciudad, mientras hacíamos tiempo para poder visitar el Palacio de Justicia. Edificio impresionante de funcionamiento delirante al que se accede desde la trasera para alcanzar la información general, encontrar a los procuradores, y ascender penosamente a la planta noble, en cuyo exterior se encuentran los accesos a las distintas salas de audiencia, bajo la protección de la gran marquesina de hormigón que ensombrece esa parte, siempre en la sombra, la más noble del edifico.

Tuve la impresión de recorrer un monumento que humillaba a las gentes que necesitaban la intervención de la Justicia, como si la Justicia se entendiera al modo de una donación generosa por parte de un poder ensimismado en su espacio ceremonial y no como un derecho genérico universal y prioritario por encima de cualquier capricho representativo y formal.

Hice este comentario a media voz entre algunos de los compañeros de viaje, pero me pusieron mala cara. Ellos no miraban a la gente, sólo veían el edificio.

*

Después de una gran caminata al sol, llegamos al Secretariado. A los Ministerios del nuevo estado para el que se construía la ciudad. El edificio impresiona. Es como una estantería para diversas secciones de almacenes, como un enorme archivador de papeles disimulado detrás de una fachada modulada para orientar la búsqueda del lugar adecuado al que acudir sin esperanzas. La fachada es eso, pura apariencia, que deja de ser brise soleil en algunas partes para funcionar como un transmisor implacable de calor al interior sombreado. Subimos por las rampas hasta la cubierta, atravesando núcleos de varias alturas de oficinas que parecían apartamentos donde hacer reclamaciones más que lugares donde gestionar asuntos vivos. El edifico evoca uno de esos laberintos administrativos donde se alojan algunas de las obras de Kafka, una especie de sin-lugar donde es mejor no tener que ir para no tener que sufrir la arbitrariedad de lo burocrático.
En el Secretariado no comenté nada a nadie.

*

Por fin, ya atardeciendo, pudimos acceder al edifico de la Asamblea, trasladándonos directamente desde la base del Secretariado. Entramos por un lateral (S-O) bajo un brise-soleil que parecía autentico, es decir, separado totalmente de la fachada acristalada del edificio interior que el brise-soleil protege. Desde este emplazamiento, a través de una rampa, accedimos a la gran sala hipóstila central, atravesada por el paraboloide de revolución que configura y protege la cámara de los diputados.
La sala hipóstila era todo penumbra, sombra entrecortada perimetralmente por figuras de luz y reflejos que procedían de los efectos del sol y de la luz artificial en el espesor del perímetro envolvente, relleno de locales para estancias y despachos. Las columnas-lámpara de luz indirecta diseñadas por Le Corbu estaban apagadas y, otra vez, el misterioso espacio resultaba profanado por fluorescentes colocados cerca del suelo, iluminando horribles retratos y áreas de descanso delimitadas por mamparas de aluminio descomponiendo la unidad ambiental de la sala hipóstila. Nuestra entrada en la cámara de la Asamblea nos enfrentó a un espacio circular rodeado de paredes recubiertas por cuadrados negros que dejaban aparecer unas entrecalles coloradas iluminadas indirectamente de más luz fluorescente. Cuando, a requerimiento del colectivo, apagaron esas luces, la cámara se presentó imponente, iluminada desde el cenit con la luz del atardecer. Ahora fué fácil imaginar esa sala inundada de luz desde lo alto, en contraste con la penumbra de la sala hipóstila antecedente.
La evocación de este estado ambiental elevó la emoción arquitectónica de todos los presentes a un máximo nivel. El instante justificaba todo el viaje.
Luego, rodeamos el edificio y nos reunimos bajo el parasol de la entrada a la Asamblea al pie de la puerta donde se concentra un mensaje críptico de Le Corbu, frente al monumento a las sombras, situado en el centro de la explanada en dirección al Palacio de Justicia.

*

Ante el rabioso amarillo de la iconostasis (puerta) de acceso a la Asamblea nos agrupamos para fotografiarnos todos. A la altura de nuestros ojos la firma de Le Corbu, encima de la imagen de un cuervo con la cabeza color celeste, remataba nuestra visita.

*

Chandigarh es contemporánea de Brasilia. Como ella, es una ciudad inversa, desleída, sin cuajar, nacida de razones políticas y no por necesidad civil. Probablemente la única ciudad India totalmente urbanizada y sin presión demográfica. Visitamos barrios y edificios construidos por el primo de Le Corbu y otros colaboradores en un alarde optimista de modernidad "a la page", al margen de una autentica demanda arquitectónica. Cerca del Museo de Arte, un pequeño museo de la ciudad, replica en hormigón del edificio suizo Dominó (la Casa del Hombre), nos recuerda que Le Corbu a estas alturas desvariaba, inmerso en un proceso continuado de conversión a ideogramas de todos los dibujos y obras que llevaba realizados. Le Corbu, el cuervo, espíritu alquímico que resuena obsesivamente como su homólogo en el poema de Poe.

*

Chandigard es el lugar donde algunos de nosotros tuvimos que sufrir el acomodo biológico a esta tierra, en forma de afección intestinal más o menos aguda. La noche de mi crisis soñé con A. F. Alba que se me aproximaba para paliar mi dolor. También uno de estos días asistimos a

una pantagruélica cena “china” organizada por alguien del grupo que quería resarcirse de la comida india.

*

Viajar en grupo es como viajar dentro de una cápsula que genera un microentorno protector que aísla a los viajeros del medio por donde se transita. Los agrupados son como exploradores que se acercan con prevención a todo lo que se cruza en su camino que, sin más, se trasfigura en imagen pintoresca de un universo, en este caso, miserables, repugnante, pero enternecedor.

*

Viajamos a Agra y en esta ciudad visitamos el Taj, el Fuerte Rojo y el Fatehpur Sikri una fortaleza fascinante de patios cuadrados encadenados con edificaciones adinteladas de piedra roja, exquisita y simplemente trabajada.

Aquí tuve una importante intuición. Sentí que los espacios bien ordenados suenan a música y conforman una paz donde el psiquismo se acomoda. Marcan la interioridad. Luego, cuando uno vuelve a estos lugares uno se puede reconocer en ellos. El Taj no me impresionó pero me afectó mucho el espacio rectangular por el que se llega al monumento.

*

Viajamos en tren a Bangladesh. Lo tomamos de noche en una estación a las afueras de Agra llena de pájaros amenazantes, gentes dormitantes por los suelos y cucarachas y ratas de todos los tamaños y colores, en un recinto lleno de basuras difuminadas por la pobre iluminación.

Dormimos lo que pudimos en los recintos de 8 personas en que se descomponían los vagones-camas.

*

Benarés es una ciudad imposible con una cara al río, que recuerda la Riviera, por donde se asoman los peregrinos de la miseria que llegan a las orillas a esperar y celebrar la muerte. Orgía de la morbosidad en un olor nauseabundo. Las ermitas y templetes son los testigos de un sistema religioso sin creación ni redención pero con “santones” que hay que alimentar, altamente sospechoso de manipulación.

*

Escrito el día 10-04-06 en Benarés.

No puedo seguir mirando sin más el espectáculo único de este país palpitando. Necesito alejarme.

Pensar. Dudar. Visualmente no puedo más. Ya no sé lo que veo. Veo sin palabras y las escenas que contemplo se vacían, se vuelven estampas, pura representación (simulacro). Los que me acompañan si parecen aguantar más observaciones. Y más consumo. Y más tomas fotográficas. Ante nosotros se desenvuelve la miseria sin paliativos. Y el comercio de todo. La miseria apunta a la injusticia y la injusticia a la necesaria igualación de las rentas de todos los países a costa de rebajar las más altas.

La India exige que el primer mundo sea menos rico, menos derrochador, mientras parece saber que no es posible redimir a todos. Aunque sólo los hindúes gozan de la promesa de una ininterrumpida reencarnación (resurrección) que acabara depurando espiritualmente a cada uno.

*

Delhi fue el último lugar que visitamos. Rápidamente, sin pausas. Una enorme mezquita, la ciudadela Roja (otra ciudadela roja), la tumba de Humayun (donde copularon dos águilas) y el Observatorio Jantar Mantar. Este último conjunto, técnico y especializado, no artístico (según el guía), resultó una excitante sorpresa de edificaciones transparentes a la luz incrustadas en construcciones soportantes que producían el efecto de calados e inclusiones con gran poder de seducción.

8. Le Corbu (03-05-06)

En la Alquimia, el cuervo representa el residuo volátil que aparece en la putrefacción del “solve” (fusión). Es el anuncio de un renacimiento. Espíritu que flota, se traslada y vuela. Y en su vuelo se transforma cambiando el color de su cabeza y su naturaleza animal.

*

El “Poema del ángulo recto” es un compendio cifrado en símbolos de la visión gnóstica que Le Corbu ha ido construyendo sobre la naturaleza, la especie humana y la creación técnica y artística. Un testamento (otro testamento) con la convicción religiosa laica y panteísta de un Mesías impreciso e inseguro aunque convencido de su perspicacia teosófica.

Parece que en “L´espace indicible” Le Corbu sospecha que la espacialidad no es tanto visual como auditiva, una especie de resonancia producida por la disposición de las cosas que da lugar a una autentica plástica musical.

En el Modulor (2ª parte) dice que es el oído el que puede “ver” las proporciones porque se puede oír la música de la armonía visual.

Esta postura es la defendida por Valery en su Eupalinos.

*

El milagro del espacio inefable. Porque lo que intuimos como espacio arquitectónico es el efecto que causa en la mismidad la experiencia de la amplitud ordenada geométricamente (artificial o humanamente). Cada disposición artificializada organiza un ámbito de estancia (envolvencia) que conforma la psique del hombre como un receptáculo de la experiencia de uno mismo, como un protocolo de reconocimiento en paz de la extrañeza (de la otredad). Cuando volvemos a lugares que nos han conformado, vivimos el reencuentro como una permanencia, como un despertar en un instante pretérito (anamnesis) sin tiempo.

Quizás la horizontalidad sea la cualidad que contiene la referencialidad envolvente de los espacios inefables (bases de la memorabilidad y la narratividad).

*

Le Corbu pensaba que toda las artes convergen en la arquitectura. Yo pienso lo mismo con la salvedad de matizar que el punto de convergencia es la arquitectura en su grado cero, la arquitectura en cuanto que arquitectonicidad que se despliega en organización que nos envuelve.

*

El Angulo Recto es visto como la herramienta humana por antonomasia. Pero cuidado, habría que matizar lo siguiente:

1. La verticalidad es una sensación constitutiva de la mismidad del hombre. Sensación de un fenómeno físico que es soportado por el cuerpo del hombre. Cenestesia invariante en el movimiento. El gnomon o la plomada son correlatos que hacen presente la fuerza que obra en el equilibrio y que se gestiona en todo movimiento.

2. La horizontalidad no es una sensación constitutiva. Es una conceptualización de un fenómeno visual intangible, alrededor de la sedencia. La horizontalidad es pura exterioridad, no se siente dentro, es lo puramente exterior donde reposar o por donde trasladarse con el menor esfuerzo. La horizontalidad se ve en el horizonte y se siente frente a la superficie de las aguas.

La horizontalidad es el espíritu, el invento tentativo de la planicie.

*

Vertical es frontal, confrontado, vis a vis desde la erección.

Horizontal es sedente, envolvente, impreciso. Equilibrio de la verticalidad.

*

Los dibujos de Le Corbu son insistentes, repetidos hasta la saciedad. En los esbozos de la iconostasis aparecen memorizados, esquematizados, aprendidos “par coeur”. Le Corbu no hace dibujos sino epigramas, emblemas, símbolos normalizados de un idioma configurativo (icnográfico) que sabe lo que quiere contar (hacer ver). Iconostasis es mampara con imágenes dispuestas. Puerta pintada con símbolos que aísla el presbiterio y el altar del resto de la iglesia. Umbral del lugar del sacrificio. Umbral y anuncio. El “Poema del ángulo recto” es una iconostasia (icono-stasis) con 19 símbolos dispuestos en un esquema arbóreo, en un esquema casi sefirótico, donde se pretende relatar una cosmogenesis.

*

En el catalogo de la exposición, J. Calatrava y Eric Mouchet tratan de dilucidar los símbolos y sus revestimientos literarios: Sol, lo cíclico. Piedras, autorretrato, imago lápis. Moore. Canto rodado, ready made, microcosmos. Sol, fuego, luz, seco, masculino, Apolo. Luna, agua, noche, húmedo, femenino, Medusa. Agua, lugar de metamorfosis. Ley del meandro. Trabajo del agua como trabajo del artista. Tierra, “La maison des hombres”, etc.

Medio, Espíritu, Carne, Fusión, Carácter, Ofrenda, Instrumento.

9. Oteiza, Chillida, (Ibarrola), Serra (17-10-06)

Un viaje al encuentro de la obra de estos personajes. Sin condiciones ni pretensiones. Al acecho de la extrañeza.
Buen tiempo. Primero Alzuza. El museo, proyectado por Oiza, colocado a continuación de la casa taller que ocupó el poeta vasco que empezó siendo escultor; apareció en el paisaje con demasiada visibilidad, con el orgullo impreciso de las obras que quieren hacerse notar por encima de todo. Negro, rosa, cúbico, duro, con tragaluces prominentes. Demasiado empaque para un tamaño tan pequeño. Esto desde fuera donde hay que buscar la angulación desde la que el edificio se transforma en un cuadro abstracto. ¿Merecerá la pena esta indagación alrededor de un edificio que sólo se justifica por su contenido? ¿Qué arropa? ¿O es qué los arquitectos han intentado hacer con el edificio una replica artística desde un solo punto de vista a la obra plástica que enmarca? Parece que es algo así cuando se descubre un interior absurdo, de fuertes contrastes de luz y marcados perfiles, sin atmósfera, en el que se exponen algunas obras, sin haber meditado sobre la naturaleza experimental, serial, replicativa y manejable de toda la producción. Que es lo ha impedido buscar y, claro, encontrar un argumento organizativo interior adecuado, genérico y disolvente en el que las obras flotasen en movimiento a la altura de una mirada inquiriente rodeada de libros y miles de otras obras en ciernes.
Porque Oteiza era un artista sin pretensiones grandilocuentes, un experimentador del vacío a partir de manipular materiales con las manos y sentir el misterio de la aparición de la oquedad. Un gran lector y observador que replica lo que discierne, en un ejercicio ininterrumpido de configurar en formato pequeño todo lo que su curiosidad le propone, sin importarle la sublimidad de lo inmenso, que debió de intuir como resultado de la replica a escala de lo encontrado entre sus dedos. En este sentido, acaba siendo un hacedor clásico (un explorador de figuraciones sin tamaño) y un experimentador contemporáneo (un aventurero infatigable de la infinita variedad de figuras materiales irradiadas en el hacer). Pero un hacedor que, por su modo infatigable de producir obras, se carga de todas las palabras que se retienen cuando se hace arte plástico, hasta que, incontenibles, se desbordan en una urgencia perentoria que sólo la escritura puede calmar.
La obra de Oteiza sólo puede entenderse como un diálogo entre lectura y respuesta configuradora que quiere ser escritura de un texto figural infinito. La obra de Oteiza es la totalidad de sus experimentos en un ambiente reducido de tamaño y de luz; en un mundo miniaturizado en el que sus manos son los agentes activos de una efervescencia organizativa que es capaz de generar la totalidad de lo configurable. Cuando esta potencia se hace evidente, Oteiza abandona la ejecución de esculturas para recubrir con palabras el lastre activo de toda su acción plástica. Esta fase post-plástica se prolonga hasta su muerte. Las palabras hay que leerlas, pero la escultura de Oteiza también, en su orden, en su experimentalidad, en su vaivén, en su insignificancia, como objetos de meditación. El mundo de Alzuza es un catafalco que contiene la ausencia de Oteiza y la incomprensión de su legado.

*

Chillida Leku es una finca burguesa con un golf incluido, en la que se han plantado unos objetos artísticos residuales para que los turistas se paseen, después de haber pagado la entrada. Es un lugar de culto y de mercado, una heredad con copyright. Un negocio familiar en el que se venden pelotas de golf, paraguas y sacapuntas con "logos" chillidianos.
Quizás el trabajo artístico más admirable del conyunto sean los ensambles de madera de los soportes del caserío transformado en sala, porque el resto de las obras que se exhiben, sin orden ni concierto, no es más que un conjunto carísimo de piezas que dejan ver el afán grandioso de un artista de "obras" colosales pero elementales, más orientadas a producir admiración que a proseguir una ejecutoria trágica. Es curioso que se hayan eliminado de la muestra obras esenciales en la evolución del artista (las obras hechas con madera y hormigón). Quizás porque arrastran influencias demasiado evidentes que se quieren minimizar.
La trayectoria de Chillida es la de un triunfador que recibe encargos importantes, que es reconocido y admirado, que es adulado por un círculo próximo y que, convencido de su inmortalidad, prepara su heredad, su caserío, para que sus descendientes difundan su grandeza.
Algunas esculturas de Chillida son patéticas ampliaciones de experimentos insustanciales.
El peine de los vientos, en su excesiva pequeñez en relación a la plataforma es, sin embargo, un autentico acierto plástico-poético.

*

De estos dos encuentros se precipitan reflexiones. Cada artista lo es en su propia situación creadora, en su ámbito de trabajo que es un envoltorio generador, su espacio formativo. Y las obras, separadas de sus hacedores, piden su lugar, su intencionalidad en el mundo donde aparecen como protagonistas de los textos impresos en los audífonos.
Situación generadora-situación fenoménica (situación de aparición).
Obras desde dentro y obras en el afuera en la pura exterioridad.

*

El Bosque de Oma es el lugar que no fuimos a visitar pero que se hizo presente cuando la reflexión de las situaciones apareció.

Lugar natural, habitado por un artista (Ibarrola) que lo conoce y que lo ama, que lo recorre infatigablemente y que lo acaba acariciando pintando los troncos de los pinos como fustes de un templo votivo dedicado al dios intermitente y aburrido de lo natural, a la espera del artificio.

*

En Bilbao están desplegadas una serie de obras de Serra. El Guggenheim es su situación de aparición. Enormes chapas de acero de dimensiones colosales y deusas coloraciones, curvadas con distintos convexidades y apoyadas en el suelo, sueltas o en continuidad, formando espirales o sinuosidades autoportantes por entre las que se puede andar.

La chapa tipo puede medir 9 metros de largo, 3,50 m de alto y 4 cm. de espesor (1,26-1,50 m3 de acero) con un peso que puede llegar a las 20 toneladas (entre 15 y 20). Si una pieza esta formada por 4 chapas el conjunto llegará a pesar 80 toneladas.

Estas obras son consecuencia de operaciones básicas de curvado en caliente con la ayuda de enormes grúas que como gigantes manos, manejan las chapas como superficies fácilmente moldeables.

Produce vértigo pensar en estas operaciones titánicas de conformación sólo acometidas por una tecnología naval muy sofisticada.

Las piezas, apoyadas en el suelo se presentan al espectador como obstáculos gigantes inmóviles que conforman resquicios que apetece recorrer.

Entrar en estos desfiladeros sordos (sin resonancia) es reconocer el interior de laberintos curvados oscuros (sólo abiertos al techo de la sala general) por itinerarios mareantes donde nadie puede pararse y descansar. Para contemplar algo hay que permanecer fuera de los pasajes, expulsados por la grandeza intransigente e inhumana de los recorridos.

La obra de Serra es un viaje a otro mundo, a un mundo ampliado de titanes inconcebibles que experimentan con nosotros, miniaturizados, como si fuéramos ratones en un laberinto conductista.

*

La obra de Serra es inquietante, desafiante, pero elemental, experimental, simple, descarnada, antiarquitectónica. Ubicada en el vientre de un monstruo edificado que la ha engullido y de donde parece que nunca logrará salir. Pero es coherente y sin falsas apariencias.

*

Terminamos la visita sentados en la cafetería de la ampliación del Museo de Arte Contemporáneo en el Parque de Bilbao. En un lugar sencillo, sin exhibicionismos, al sol, rodeados de parejas paseando a sus hijos, de espaldas a los espectáculos mediáticos donde van los turistas a escuchar historias de voz metálica.

Cuatro situaciones creativas, cuatro interioridades y seis situaciones presentativas (receptivas). Cuatro exterioridades. Cuatro espacios de la acción y seis contextos para encontrarse con la soledad de la recepción.



J. Seguí, ante el “Peine de los vientos” (2006)



J. Seguí, en Chilida Leku (2006)

10. Miniaturas, miniaturizar (20-12-06)

A partir de la lectura de G. Bachelard. La poética del espacio (F.C.E., 1986)

*

La miniatura
Los escritores se divierten fabricando casas que caben dentro de un garbanzo,
Las miniaturas son objetos falsos provistos de una objetividad psicológica verdadera.
El geometra ve exactamente la misma casa en dos figuras semejantes dibujadas a distintos tamaños.
Los planos no implican problemas que procedan de una filosofía de la imaginación.
Las miniaturas nos devuelven a la infancia, a la realidad del juguete.
La imaginación miniaturizante es una imaginación natural.
En un escrito de Herman Hesse un personaje se introduce en un paisaje pintado en el muro de su calabozo: “Me hice pequeño, entré en mi cuadro y me escabullí”.
En la filosofía que acepta la imaginación como facultad básica puede decirse (Schopenhauer) “mi mundo es mi imaginación”.
Poseo el mundo tanto más cuanta mayor habilidad tenga para miniaturizarlo.

*

Miniaturización. Reducción del mundo a modelos a escala de las manos con ayuda de la imaginación que reduce de tamaño el cuerpo.

*

Hay que rebajar la lógica para vivir lo grande que existe dentro de lo pequeño.
Pulgarcito, Gulliver, Cyrano,...
Cyrano dice: esta manzana es un pequeño universo por sí mismo, con un sol que son las semillas más calientes...
La miniatura es propuesta para encerrar un valor imaginario.
El espíritu que imagina sigue la vía inversa al espíritu que observa. La miniatura hace soñar.
En la literatura la imaginación no se equivoca nunca porque la imaginación no tiene que confrontar la imagen con una realidad objetiva.
¿Y al proyectar arquitectura? Realismo intelectual. El arquitecto se hace diminuto en proyección horizontal y se mueve en su dibujo (dibujo transformable) imaginando historias que pueden ser vividas.
El alma botánica se complace en esa miniatura de ser que es la flor.
Como el alma física en la miniatura atómica.

Miniaturizar es una facultad cognitiva-imaginal que permite cambiar la escala de las cosas en consideración arbitrariamente, entre lo ínfimo y lo enorme.

Lo grande sale de lo pequeño no por la ley lógica de una dialéctica de los contrarios, sino gracias a la liberación de todas las obligaciones de las dimensiones, que es la actividad misma de la imaginación. Característica de lo imaginario.
La lupa es una entrada en el mundo miniaturizado; como un análisis fenomenológico;
La lupa suprime el mundo familiar.

En arquitectura el plano supone un mundo familiar conjeturado, visto desde lejos y desde arriba, aislado, y blando, y suficiente, como un cuadro.

La miniatura es uno de los albergues de la grandeza.
(Ver las casas del alma).
El investigador (en un laboratorio) tiene una disciplina de objetividad que detiene todos los ensueños de la imaginación.
Buscamos las imágenes de la primera vez.

Para Bachelard ensoñar en las miniaturas (o en las cosas pequeñas a la mano) es lo natural, que debe de sostenerse para mantener la objetividad.

Mardiagues. Tropieza con una deformación en el vidrio de su ventana que difunde su efecto deformador en el universo.
De la miniatura del quiste de un vidrio el ensoñador hace surgir un mundo.
La miniatura adquiere las dimensiones del universo.

Mirar con lupa es prestar atención.
Atender es miniaturizar.

La atención cambia el tamaño de las cosas. Hace mundo de partes seleccionadas del mundo.

Imaginación miniaturizante que es imaginación aislante con libertad de escalado (de tamaños).
Todas las cosas pequeñas piden lentitud.
Hay que amar el espacio para describirlo tan minuciosamente como para encerrar todo un espectáculo en una molécula de dibujo.
Hugo. En su jardín: "también allí había un mundo", en un trozo de su jardín.
Con frecuencia el mundo diseñado por el filósofo no es más que un no-yo. Su enormidad es un cúmulo de negatividades. El filosofo pasa a lo positivo demasiado pronto.
Estar en el mundo es demasiado para mi.
No llego a vivirlo. Estoy más a gusto en los mundos en miniatura. Son mundos que domino.
La miniatura es un ejercicio de frescor metafísico, permite mundificar con poco riesgo. La miniatura reposa sin adormecer. Allí la imaginación está vigilante.

Danilo hace miniaturas grandes, habitables. Hace mundos pequeños agrandados. Y vive el mundo real como una miniatura a escala.

Se escriben miniaturas.
Venimos a distendernos en un pequeño espacio.
Este es un ensueño que nos coloca en otro mundo, en el mundo de un amor nuevo.
En los jardines de lo minúsculo el poeta conoce el germen de las flores.
El cuento es una imagen que razona.
Asocia imágenes extraordinarias como imágenes coherentes.
En el cuento la pequeñez no es ridícula sino maravillosa (Pulgarcito).
Hay que fijarse en el dinamismo de la miniatura.
Pulgarcito – Gulliver – Alicia.
Un gran soñador vive las imagines por duplicado, en la tierra y en el cielo.
En la vida poética de las imágenes hay algo más que un simple juego de dimensiones. El ensueño no es geométrico.
La poesía, en su autonomía, es acausal.

*

El mundo para la imaginación, gravita en torno a un valor (la luz, por ejemplo).
Baudelaire llamaba "vastos cuadros en miniatura" a las litografías de Goya.

*

Lo lejano fabrica miniaturas en todos los puntos del horizonte.
Lo lejano reúne en miniaturas las cosas más dispares.

La miniaturización es una forma de estar lejos y, a la vez, dentro, porque la miniatura pide ser habitada como mundo maravilloso.

En la miniatura los sentidos se agudizan y especializan de apropiados modos.

Lo insípido, lo incoloro, lo neutro, etc. Son entradas en lo minúsculo, son puertas imaginales a los mundos donde es posible la creación.

Desde el interior de su torre, el filosofo de la dominación miniaturiza el universo (y el ser, y la existencia,…)
La imagen no se deja medir, cambia de tamaño.
El soñador se convierte en el ser de su imagen. Absorbe todo el espacio de su imagen. O se reduce en la miniatura.

Las imágenes, los razonamientos, las metáforas, no tienen tamaño, sólo tienen proporciones (o desproporciones) inalterables que son el fundamento de su esencia de imágenes y de su fuerza transportadora de ficciones (metaforicidad).
Es en la imagen donde determinar el estar-ahí.

*

Miniaturas sonoras.
Examinamos imágenes que recibimos en transmisiones afortunadas.
Toda memoria tiene que reimaginarse.
La imaginación es la luz que hace ver los registros de la memoria.
El alma sueña y piensa y, después, imagina.
Los poetas nos llevan a situaciones límites.

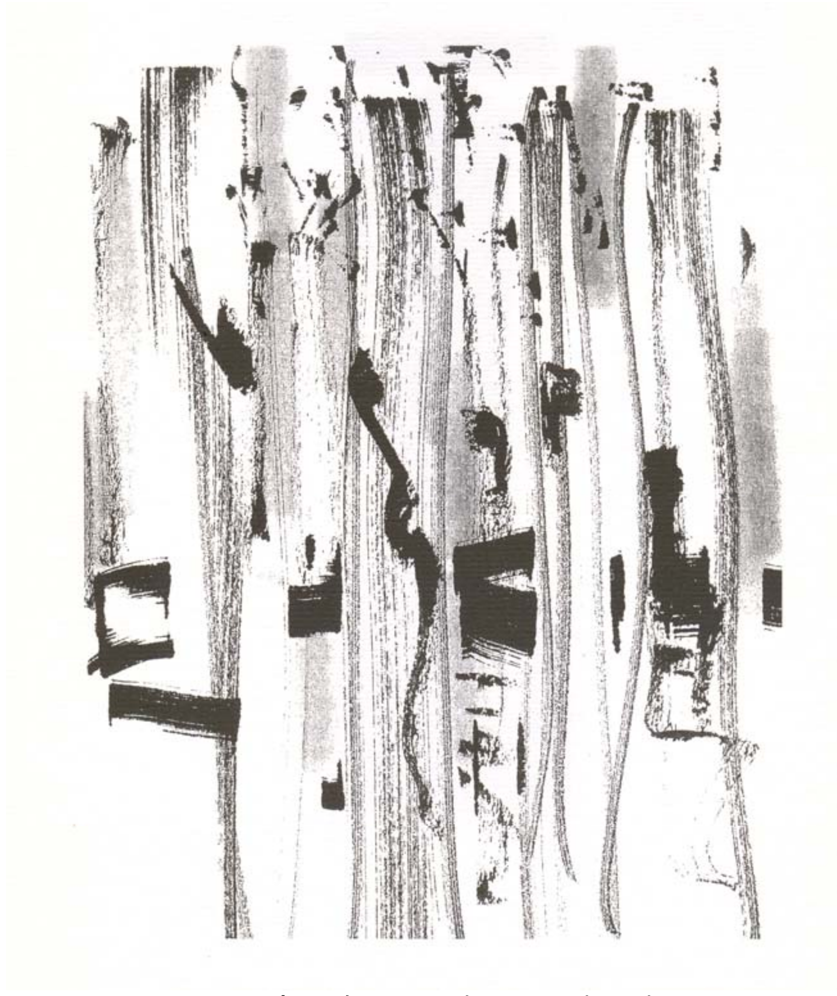
No se puede dibujar permaneciendo taciturno.
Escucho un joven avellano.
Escuchamos todo lo que en la naturaleza no puede hablar.
…Oía el ruido de los colores (T. Gautier).
No oiríamos a los colores estremecerse si el poeta no hubiera sabido hacernos escuchar.
Escuchaba bullir las roñosas espalderas (Rimbaud)
En la miniatura de una sola palabra caben tantas historias.
De cuantos silencios, en la vida que envejece, no hay que acordarse.

*

Todo soñador solitario sabe que oye de otro modo cuando cierra los ojos.
El oído sabe, cuando los ojos están cerrados, que la responsabilidad del ser que piensa o que escribe está en él.
El hecho de cerrar los parpados no produce solamente alucinaciones de la vista, sino también del oído.
Max Picard. El mundo del silencio.

11. El bosque pintado (12-02-07)

Hicimos el consabido viaje iniciático. Alzuza, Kursal, Peine del viento, Chillida Leku, El bosque pintado, Guggenheim, Serra…Casi el mismo viaje de hace unos meses, con otros alumnos. Un museo absurdo para albergar la obra incomprendida de Oteiza. El empequeñecido Peine en su singular ubicación. El golf con estatuas de los Chillida…
Las novedades fueron: el Kursal, el Bosque pintado y la inagotable obra de Serra.
El Kursal se nos ofreció como una forzada operación a partir de una imagen fuerte. La imagen fuerte son los cubos transparentes-relucientes torcidos, sobre una plataforma asentada en la playa. Cubos ligeramente deformados que contienen sendas cajas de madera que, a su vez, contienen dos interioridades calidas. Tres ámbitos sucesivamente incrustados por cuyos intersticios circulan las gentes (empleados, mantenedores y usuarios). Este desencadenante está bien, aunque se complica con un enorme volumen basamental de dos plantas (baja y sótano) que contiene un complejo e incomprensible programa de salas para toda clase de eventos (reuniones, conferencias, exposiciones, cafetería, etc.) que se amontonan sin ton ni son. Esta base quita pureza al arranque de los cubos (no tan cúbicos) que tampoco logran resolver bien su encuentro interior con las cajas de madera de los auditorios.
Contrasta la torpeza de estos encuentros con la agudeza de los planteados en el Guggenheim. En este edificio espectáculo, ningún plano pega con otro.
El peine de los vientos se achica cada vez que vamos a visitarlo. Ya es pequeñísimo, casi una miniatura de si mismo. En una pared del Guggenheim alguien dice: el tiempo achica el espacio; la memoria achica el tiempo. Será que, claro, los objetos se achican en la memoria.
Llegar al bosque pintado fué toda una caminata, un esfuerzo iniciático con el que el propio bosque se llenó de significatividad. Las pinturas de los fustes de los árboles han sacralizado el lugar convirtiéndolo en un templo del silencio y la soledad. Lugar autoreferente que genera una envolvencia sutil por detrás de las miradas que los motivos pintados reclaman. Es fácil imaginar a Ibarolla llendo todos los días al bosque durante años, a mirar, a escuchar, a hablar con el aire y con los árboles, y con la loma topográfica del suelo. Un Ibarolla absorto, espiando las figuras de luz cuando el sol canta y sintiéndose espiado por el vacío entre los árboles que en ocasiones ha intentado marcar. Un artista que con sus caricias a los troncos transforma la madera en materia anímica y el bosque en un lugar acotado con partes de extatismo dinámico indudable.
Las obras de Serra nos permitieron esta vez entender parte de nuestras proyecciones sobre ellas. Vimos la dimensión religiosa de las disposiciones de las enormes planchas metálicas que fabrican sendas estrechas que hay que atravesar para llegar al mismo sitio de donde se partió o a un vacío cóncavo. La obra de Serra son caminos arquitectónicos que no permiten ni la demora ni la paz hasta llegar a nada de la nada. A unas nadas encapsuladas por una materia ciclópea alabeada, organizada en espirales o en sinuosidades.



J. Seguí en el Bosque de Omma (2006)

12.Arquitectura intocable (23-01-07)

¡Cómo chingan esas viejas putas ebrias! El personaje se refería a su madre y sus amigas que asistían a la fiesta de su hijo en el jardín de su finca, cerca de la Pitaya, a las afueras de Xalapa. La fiesta se celebraba en una enorme carpa mientras la gran casa permanecía cerrada, clausurada a los invitados. Si entran dentro lo ponen todo perdido, dice el personaje joven emprendedor, dirigente de un negocio fundado por su padre, que ahora convive con su mujer y su hijo (con la mujer no se trata, solo la soporta como educadora del hijo) en un edificio con dos partes diferenciadas, destinada una a la vida del grupo y la otra a su personal arbitrio privado, a su cotidiano vivir como si no tuviera obligaciones familiares. Lo peculiar es que nuestro personaje se ha construido una casa extraordinaria que no quiere compartir con nadie temiendo que se deteriore o pierda su peculiaridad de casa no convencional cuando alguien la recorra por su cuenta.

Después recordé que conozco otras casas intocables. Las casas donde ha vivido May y la propia casa de Danilo en la Pitaya. Mi amigo May no ha podido nunca soportar que su casa sea des-ordenada por nadie, que cualquier cosa de las que forman parte del universo interior de su morada sea desplazada de su lugar. Alguna vez lo hemos visto revolverse con rapidez y cierta incomodidad para recolocar un mechero, o una figurita, o un libro, que alguno de nosotros había desubicado (movido, empujado…). Pensando ahora cabe suponer que las casas de May son cosmos ordenados repletos de objetos, cuidadosamente seleccionados por sus propiedades formales y/o culturales, que acaban adquiriendo la completitud cerrada de una caracterización. A May le gusta mostrar sus objetos y su orden pero no puede soportar que los visitantes toquen

ese conjunto, celosamente rígido y lejano como un paisaje inalcanzable.

La casa de la Pitaya es también un lugar de culto, intocable. Yo no lo sabia, hasta que me contó Ana, que Juanita se había separado de Danilo porque no soportaba vivir en esa casa-museo-maqueta-obra plástica como un elemento más, sin poder interferir en la estable indiferencia que hacia posible mostrar la casa a los visitantes al hilo de un guión fijo donde todas las cosas y los detalles de las cosas tenían su situación relativa permanente, extática.

Las casas de Danilo crecen, se desarrollan, pero dejan un rastro inmóvil intocable, invariante.

Las casas de A. Campo tampoco se pueden alterar. Ni siquiera se pueden amueblar, ni vivir, sin destrozar su espíritu de nichos inhabitables, virtuales, invisibles.

Cuando la arquitectura se cierra así, empieza a sospecharse que este dejando de ser lo que se pretendía.

13. Recordando el Computer Art (13-03-07)

Empezamos en el 1968. Nos atraía el situacionismo pero estábamos fascinados por la estructura algorítmica que activaba los ordenadores. Nos interesaban los procedimientos que podían producir configuraciones improbables, después de haber aceptado que la figuración gráfica se podía entender como el juego de un conjunto de restricciones sobre un sistema formador estrictamente definido. Cuadros como supresiones, como alteraciones de una ley general.
Unos explorábamos este ámbito mientras nuestros compañeros degradaban imágenes previas (como los trabajos de Searle) o trazaban figuras con ordenes diversos (Iturralde) o inventaban funciones transformativas que detenían aleatoriamente (Serendipity).
El empleo del ordenador reforzaba el sentido formativo de nuestro trabajo y nos hacia entender que todo el arte gráfico-plástico era un proceder, mejor o peor reglado, de llenado de una urdimbre que luego se borraba en parte. Siguiendo pautas precisas o impulsos imprevistos.
Nosotros perseguíamos los dos momentos activos- en un mismo proceso formativo.
Un germen, una ley, una urdimbre que se densifica hasta el negro. Una urdimbre que se rellena con unidades que, al creces, se deforman hasta que todo el plano se densifica. Y en medio de este proceso, una intervención que vacía parte de la urdimbre (aleatoriamente o con alguna forma geométrica) y detiene el proceso de crecimiento de las unidades. Este modo de operar (formative art) resultaba vinculado con las propuestas de desocupación activa del espacio (Oteiza, 1957) y con el entendimiento de la obra como un despliegue evolutivo de figuralidad (formatividad de Pareyson, 1960).
Mirando hacia atrás desde ahora, aquella aventura que tuvimos entre los años 68 y 74 quizás no nos llevó a ningún desvelamiento espectacular pero nos enseñó que el artista trabajando se enfrasca en un proceso sólo planeado en parte que le conduce a un ámbito de tanteos infinitos de poner y suprimir, de ordenar y alterar, que sólo se culmina con el abandono de la obra para recomenzar una nueva experiencia que aproxima a lo incausado, a lo arbitrario, a la vacuidad abierta a cualquier acción.
Mi ultima obra titulada “Ininterrumpido dibujar” consta de 20.000 dibujos hechos sin planear, al acecho de los movimientos que el propio cuerpo articula según su estado cambiante. El conjunto de este trabajo es un universo de formaciones, un cosmos de entidades figuradas que hoy me presionan como fuerzas que marcan mi destino de artista marginal.

14. Primera aparición de un hacer (03-01-09)

Busco obras mías para el Reina Sofía, al tiempo que sigo dibujando y leo a Didi-Huberman (Lo que vemos, lo que nos mira", Manantial, 1997).
Tengo que hacer un inventario de lo que hay enmarcado.
Solo con una primera inspección de lo que tengo arrumbado por ahí se me presenta un argumento catalogador.
1º Dibujar lo que se ve, representar. (Trabajos de años, de los 7 a los 20's).

2º Dibujar plantas, secciones, alzados y perspectivas. Proyectar edificios.
Trabajo ininterrumpido desde 1958.

3º Expresión radical. Inmersión en la modernidad (trabajo también ininterrumpido desde 1964).

4º Proceder arquitectónico – como hilo conductor, posición asombrada y reactivo reflexivo-significativo (1968. CCUM).
Estructura – Serendipity – Tejidos - Vaciamientos frente a ocupaciones gesticulares.
Polaridad radical. En el orden/en la agitación.

*

Hasta aquí líneas genéricas, posiciones frente al papel, posiciones significativas, posiciones activas, de control o descontrol.

Desde aquí, trabajos específicos.
A. Estructura. El todo y sus descomposiciones. Las partes que se agregan.
A1. Mallas, urdimbres, tejidos.
A2. Organizaciones figurales desde la edificación (edificacionismo).
A3. Desocupaciones ordenadas o aleatorias. Desocupaciones tensionales intensificadas (experimentales).
A4. Desocupaciones y núcleos que crecen, maquinas biocelulares.
Procesos congelados – formalismo. En esta fase se unen organizaciones arquitectónicas en planta con la abstracción "constructivista" (suprematista, etc.) y la poesía concreta (pagina – planta – cuadro presencia). Exposición en Galería Barrocco.

B. enseñar a dibujar para proyectar se concibe como una síntesis por hacer, como un desvelamiento y una condensación (expresión, representación e interpretación).
Aparece el dibujar y el proyectar como tanteo configurador indefinido, como configuración abierta a la significación. Unión dibujar-proyectar.
B1. Lo geométrico – Génesis 1ª. Trazado de figuras (1975).
B2. Lo ensoñado – Génesis 2ª. Gestos configurantes. Nacimiento de Cosmos. Configuración matriz.
Tendencia – poético –figurales (en casa, 1977).
B3. Arte y conocimiento – Compendio pedagógico. Génesis 3ª

C. Diálogos gráficos (1979). La interpretación – proyectando en grupo. Dibujar como propuesta. edificatoria.
C1. Concurso de Sevilla.
C2. Concurso de Mezquita en Madrid.
C3. Valdemorillo – participación. Cadáveres exquisitos. Palabras y figuras.

D. Reposicionado. Maceio (1982). Autocrítica ideología, poder, asombro, conmoción. Frente a la representación/composición.
D1. Diario escrito.
D2. Serie Maceio. Génesis 4ª. Las génesis son discursos dibujados. Historietas de la creación.

E. Diseño de Moda, Repsol. Reflexión. Escritura reflexiva – Seminarios. Proyectar. Hacer. Teoría de la acción.
E1. Trabajo profesional en serie. Ajuste a exigencias (buscar con mas tranquilidad). Quema del estudio. KAIN.
E2. Dibujar ocasional. Viajes.
E3. La enseñanza como situación radical critica y conformadora. Contra la representación (1990-1996).
E4. Ininterrumpido dibujar – 2002 – 2009. Hasta hoy.

15. Galván (08-11-09)

Incluido en un nicho virtual, Galván deja que su cuerpo contramoldee la crisálida de una metamorfosis contenida.
Se concentra y dialoga. Quizás dialoga con dios, o con su cuerpo tensado y de perfil, que clama al cielo.
Su danza son posiciones fijas que se insertan en continuidades insólitas, algunas horribles. Galván se instala en la descomposición después de estar muerto y fabrica el umbral grotesco, geométrico, móvil, que guarda el misterio del más allá. Galván, ubicado en la abyección tensa, improvisa, pasa de una posición a otra como le pide su impulso radical. Se deja llevar por su oficio. Pero se deja llevar contraponiéndose a él.
Cuando con este ejercicio ha fabricado el flujo movimental (lugarizado en una “Khorá”), ya tiene un lenguaje a medio codificar para, con él, seguir actuando.
El lenguaje corporal (posiciones butho (o Hai-Chi), perfiles taurinos, gritos al cielo… enlazados entre sí por giros, temblores, taconeo y gesticulización flamenca), a veces se complica cuando Galván sostiene objetos absurdos en sus manos.
Al principio Galván, saliendo del silencio, genera con su cuerpo un ritmo promesa musical; se debate en la metamorfosis de lo corrupto destilando respiración.
Luego dialoga con el más allá, consigo mismo desdoblado, y con los demás, incluidos en musicalidades hechas y conocidas. Ahora desarrolla su lenguaje escenográficamente para ser visto y mal interpretado por los otros. Esto es lo peor de su espectáculo.
Creo entender que Galván es creyente y piensa en una vida de premios y castigos posterior, que se atenúa cuando deja de improvisar autolimitado en la gravedad de su solitario silencio.
Galván, ateo envuelto en su muerte, vuelve a creer cuando dialoga con su entorno aceptando sus supersticiones.
El final peca de frivolidad, aunque la danza dentro de la caja esencial (el ataúd) es un alarde de ubicación en el quicio infranqueable de lo posible.

16. Artistas múltiples (23-12-11)

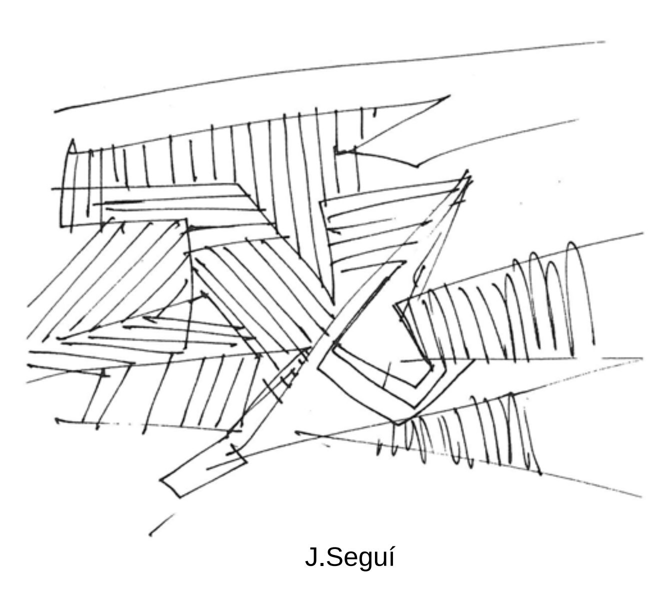
¿Cómo entenderíamos “En caja” (Galería Bat) si en vez de “ver” en las aportaciones reunidas obras de distintos autores se entendiera el conjunto como una sola obra de un autor colectivo, impersonal, rabiosamente dubitativo y apasionado?
Autor despistado, desprevenido, angustiado, desorientado… pero activo, muy activo, excesivo en el culto a lo impersonal…

Autor que vive del hacer tentativo abierto… entregado a la corrupción y resistente a ella

La exposición de Bat (como las del Reina Sofía) vista como obra des-obrada, es ámbito del tiempo ajeno, atmósfera aromática que exhala un silencio melodioso hecho por la polifonía acéfala de todos los participantes.
Aquí las acciones-tentativas-propuestas predominan sobre los nombres y los objetos… hasta producir, por ausencia, el sonido/aroma de la acción-pasión perdida en las obras acabadas.
Lucha sorda contra la representación cuando la representación ha llegado a ser el ámbito de lo único comunicable entre la burguesía… que, sin las vicisitudes del obrar en las obras, ve en ella el respeto que todos deben a la banalidad del realismo metafísico de los mercados.
El arte-revolución está en la práctica artística, en el hacer arte… en el interior de la lucha apasionada contra la materia y uno mismo, fuera de la obra, que es el fetiche-resto que, hecho mercancía,… adorna pero aburre, abruma, fastidia.

17. María Bonomi (12-03-13)

Artista italo-brasileña… de 77 años.
Expone en el C.B.A una amplia muestra de grabados (¿), dos relieves de madera tallada que le sirven de matriz xilográfica, alguna escultura de aluminio, textos y grabados y una instalación roja (con arabescos flotantes y un nidal refugio sobre el suelo).
En un cuarto lateral, se exhiben videos de obras “mayores” , esculturas monumentales, paneles superficiales enormes, bajorelieves diversos…
Conoció a J. Arp y S. Tauber… trabajó en New York.
Hizo cosas para Óscar Niemeyer.
En otro video… aparecen sus manos tallando madera, vaciando, sajando, des-ocupando… y, por fin, impregnada la matriz con tintas diversas, aplastando e papel contra esa madera tintada… esperando el milagro posterior de un inesperado encuentro con lo impreso desvelado.
Todo en su obra es pasión activada, dinámica, devastante, acariciante, de acaloramiento corporal… vegetal, reino del fuego sin llamas, de la fricción formadora que se cruza con toda clase de impresiones, pensamientos y decires… celebrando la aparición de signaturas que quieren ser símbolos aunque sólo son descargas… apasionadas.

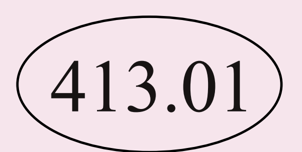


J.Seguí

NOTAS

NOTAS

CUADERNO



Cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

